

غاستون باشلار
جماليات المكان
ترجمة
غالب هلسا

جماليات
المكان

الطبعة السادسة

1427 هـ ــ 2006 م

مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع

بيروت ـ الحمرا ـ شارع اميل اده ـ بناية سلام ـ ص.ب. 113/6311

تلفون 791123 (01) ـ تلفاكس 791124 (01) بيروت ـ لبنان

بريد الكتروني majdpub@terra.net.lb

ISBN 9953-463-20-4

غاستون باشلار



ترجمة غالب هلسا

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع

هذا الكتاب ترجمة:

Gaston Bachelard

La poétique de l'espace

© QUADRIGE / PUF

مقدمة المترجم

استميح القارىء عذراً ، فباضافة هذه المقدمة يصبح لهذا الكتاب ثلاث مقدمات . وهذا ما لم يعتد عليه القارىء العربي من قبل اذ أن الكتب المترجمة الى العربية غالباً ما تكون دون تقديم أو تعريف . هنالك فقط المؤلف واسم المترجم ثم النص . ثم يصدر ، فجأة كتاب بثلاث مقدمات . ان المفارقة ذاتها سوف تجعل القارىء يشعر بالعبثية : عبثية صدور كتاب مترجم ولا يوجد ما يعرف بكاتبه ، ثم مباغتة القارىء بكتاب يحمل ثلاث مقدمات .

ولكنني أرى أن كتابة المقدمات والشروح لكتاب مترجم ضرورة وموقف . وهو موقف لاعتقادي أن أي كتاب له أي قدر من الأهمية ، يستمد أهميته ليس فقط من نصه ، بل وأيضاً من وضعه في سياق الموضوع الذي يتناوله . فكتاب « فن الشعر » لأرسطو يكتسب أهميته الشديدة لكونه أول كتاب متكامل ـ تقريباً ـ في بعض موضوعات علم الجمال ، أكثر بكثير من الأفكار التي يحتويها ـ التي هي مجرد أفكار أولية . وهذا مثال متطرف ولكنه يوضح ما أعنيه . .

وكون هذه المقدمة ضرورة تعود ، أولاً لأهمية هذا الكتاب ووجوب ايضاح هذه الأهمية ، وبسبب حاجتنا الى مناقشة هذا الكتاب ثانياً بارتباطه بالقضايا الجمالية وبقضايا فنية أخرى مطروحة في ساحة الثقافة العربية .

لقد قيل في تقييم هذا الكتاب أنه أحدث ثورة كوبرنيكية في علم الجمال . ومعروف أن كوبرنيكس هو الذي قد وضع لأول مرة في التاريخ الفرضية القائلة أن الأرض هي التي تدور حول الشمس ، لا العكس . وكان من نتائج هذا أن قطعت علاقة علم الفلك والفلسفة باللاهوت واحدثت ثورة شاملة في الرؤية ، كانت احدى الأسس الكبرى للتطور الانساني . وحتى لو كان هذا التقييم مبالغاً فيه ، فاننا نستطيع القول بثقة أن لهذا الكتاب أهمية استثنائية .

أما فيما يتعلق بارتباطه بقضايا جمالية وفنية مطروحة على الساحة العربية فهذا يحتاج الى شيء من التفصيل . منذ فترة قصيرة كانت تلح علي مسألة (المكانية) في الرواية والقصة العربيتين . بدأ ذلك بملاحظتي أن العمل الأدبي حين يفتقد المكانية فهو يفقد

خصوصيته وبالتالي أصالته . انني أشعر عند قراءة عمل كهذا أنني أقرأ ظلاً شاحباً لعمل قرأته من قبل . فلهذا أسميته بالأدب الكوزموبوليتاني . ولتوضيح هذا المصطلح في مواجهة وتضاد مع مصطلح الأدب العالمي أقول : أن ما أعنيه بالأدب العالمي هو ذلك الأدب الذي يستطيع أن يتبناه الانسان ويجد فيه خصوصيته . أي ذلك الأدب الذي تقول لنفسك حين تقرأه : « هذا ما كنت أريد أن أقوله ، ولكن هذا الكاتب سبقني اليه » . ومثل هذا الأدب يشقّ الطريق الى العالمية ،ولكنه يفعل ذلك ـ وهذه مفارْقة ـ عبر ملامح قومية بارزة وقوية ، وأحدها المكانية . أما الأدب الكوزموبوليتاني فهو ذاك الذي يفتقد الخصوصية والأصالة . تحس أنه يمكن أن يحدث في أي مكان في العالم ولأي انسان عدا مكانك وشخصك كقارىء . انه أدب يشعرني بالغربة عن العالم ، اذ يقول لي أن الانسان هو مجموعة الأفكار المسبقة عنه ، وهو ما يجب أن يكون . فيجعلني ذلك أحس أنني مختلف عن الآخرين ، وان هناك خطأ ما في تكويني .

ولكن ما كنت أفهمه من مصطلح المكانية قبل أن أقرأ هذا الكتاب الذي أقدمه للقارىء ما كنت أعنيه بهذا المصطلح هو المكان الأليف . ولكنني كنت أتصور تلك الالفة على أنها ملامح المدينة المألوفة ، والتي نعرف تاريخها وحاضرها جيداً ، مثل الشارع الذي ندمن الجلوس في مقاهيه ، الأزقة الشعبية ، البيت ذي الخصوصية الهندسية والزخرفية الخ . . .

أي أن المكان بالنسبة لي كان يحمل خصوصية قومية ، كما يعبر عن رؤ ية . أذكر أنني قلت شيئاً كهذا في ندوة أقيمت منذ ثماني سنين ، شاركت فيها مع الأستاذ أحمد عباس صالح ، وكانت عن رواية عبد الحكيم قاسم (أيام الانسان السبع) .

وعندما قرأت هذا الكتاب تبين أن المكانية تذهب الى أبعد من ذلك ، وهي أكثر تحديداً . انها تتصل بجوهر العمل الفني ، وأعني به الصورة الفنية . واذا عدنا لمصطلحي العالمية والكوزموبوليتانية فسوف نرى أن الأدب العالمي هو الذي يتم التعبير عنه بالصورة ، بينما يعبر عن الأدب الكوزموبوليتاني بالزخرفة : الاستعارة والكناية والمجاز وغيرها . وان الأول ينقل ، تجربة ، في حين أن الثاني يعبر عن فكرة .

ولكن ، ما هو المكان في الصورة الفنية ؟ يجيب الكتاب على هذا السؤ ال بأن المكان هو المكان الأليف . وذلك هو البيت الذي ولدنا فيه ، أي بيت الطفولة . انه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة ، وتشكل فيه خيالنا . فالمكانية في الأدب هي الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة . ومكانية الأدب العظيم تدور حول هذا المحور .

ولن أطيل في شرح هاتين النقطتين ، فهذا الكتاب مكرس كلياً لدراستهما . ويكفي أن نشير هنا أن وراء ردود فعلنا للعش والقوقعة مثلاً هو صلتهما ببيت الطفولة . ونقول الشيء ذاته عن ملامح وصفات مثل : المتناهي في الصغر ، المتناهي في الكبر ، الداخل والخارج والاستدارة . فالمؤلف هنا يؤكد أنها ليست صفات هندسية ، بل ملامح الفة .

وراء هذا أيضاً احدى المسائل الرئيسية في علم الجمال وهي مسألة الاتصال بين المبدع والقارىء .

ان هذا الكتاب يدرس هذه المسألة بتوسع . فهو يجيب على سؤال : كيف تصبح الصورة الفنية التي أبدعها الشاعر ملكاً للقارىء ؟ ان المؤلف يتحدث هنا عما يسميه بتعليق القراءة . أي اننا حين نقرأ ـ مثلاً ـ وصفاً لحجرة ، نتوقف عن القراءة لنتذكر حجرتنا . أي أن « قراءة » المكان في الأدب ، تجعلنا نعاود تذكر بيت الطفولة .

ومن منطلق المكان الأليف يقدم المؤلف اعتراضه على الفكرة الوجودية التي تقول :حين نولد ، نلقى في عالم معاد ؛ نولد منفيين . فهو يرى اننا نلقى ـ في البداية ـ في هناءة بيت الطفولة .

بالطبع علينا أن نتذكر أن هذا الكتاب هو دراسة للمكان الأليف ، ولم يتعرض فيه الكاتب للمكان المعادي . ولكن ألا يرى معي القارىء العربي ـ وكذلك الكاتب العربي ـ ان هذا الطرح قد أثرى مسألة المكانية بمعطيات هامة وخصبة ؟

***

انني لأتساءل عن مدى الفائدة التي سوف تجنيها تلك الفنون التي تتخذ من المكان عنصراً أساسياً في بنائها مثل السينما والمسرح والتلفزيون والأوبرا والأوبريت الخ . . حين تدرس المعطيات المذكورة دراسة دقيقة. إنني أشير هنا أساساً الى مسألتين : الأولى ـ هي مسألة الاتصال ، عبر الصورة الفنية ، بين المبدع والمتلقي . الثانية : اعتبار بيت الطفولة هو جذر المكان . وترتبط هاتان المسألتان بدينامية الخيال ، بالنسبة للمبدع والمتلقي .

وبتبسيط أكثر فانني أعتقد أن ثورة هامة سوف تحدث في مجال هذه الفنون عندما يتحول المخرج والممثل ومهندس الديكور الى قراء أكفاء للنص الأدبي ، وأعني بقراء أكفاء ، أن يكون باستطاعتهم تلقي الصورة الفنية وتبنيها حتى تصبح صورة خاصة بهم . ومن ثم نقل هذه الصورة بطزاجتها الى المتلقي . يضاف الى هذا أن العناصر المكانية يتم تقديمها من خلال فكرة « تعليق القراءة » ، أي أن تجعل المتلقي يستعيد تجربة مكانه الأليف . وينطلق هذا كله من فكرة دينامية الخيال ، أي أن الصورة الفنية والمكان الأليف ، والذكريات المستعادة ليست معطيات ذات أبعاد هندسية ، بل مكيفة بخيال

وأحلام يقظة المتلقي .

أذكر منذ فترة قصيرة أنني شاهدت ندوة تلفزيونية عن مسألة النص المسرحي ، وعلاقته بالمخرج. وكان السؤال المطروح : الى أي مدى يستطيع المخرج أن يغير في النص المسرحي ، ويلتزم بالفكرة فقط التي أراد المؤلف أن يعبر عنها ؟ أم أن عليه أن يلتزم بالنص والفكرة معاً ؟ هكذا ، أصبحت الصورة الفنية ، مجرد وسيلة لشرح فكرة ، وهبط المخرج من كونه قارئاً عظيماً الى مجرد مفسر . أو بكلمة أوضح ، لقد تحول المخرج من شريك للمؤلف في الابداع ، الى شارح لفكرة يمكن أن نقرأ مثلها مئات من أية مجموعة للحكم يضمها كتاب المطالعة لتلاميذ المدرسة الابتدائية . هذا لا يعني بالطبع ، أن العمل الفني خال من الأفكار ، ولكن العلاقة بين الأفكار والصورة الفنية أكثر تعقيداً من هذا الطرح الساذج .

***

ويثير هذا الكتاب ، أو هو قد أثار عندي على الأقل ، فكرة دراسة لجماليات المكان العربي . ولتوضيح ما أعنيه سوف أضرب مثالاً واحداً ومحدداً . هناك تجربة ثبتت في الشعر العربي على مدى طويل ، وبسبب ثباتها وتشابه معالمها الخارجية اعتبرت مجرد تقليد شكلي ، أو تكلس ، غير ذي أهمية أو دلالة . وأعني بها البكاء على الأطلال . وقد زاد من تأكيد كونها مجرد تقليد شكلي هو أن مدرسة شعرية كاملة ـ أعني مدرسة الشعراء المجان في العصر العباسي ـ جعلت أحد منطلقاتها الأساسية الهجوم والسخرية من الوقوف أو البكاء على الأطلال . أما أصحاب الفكر التقليدي فقد دافعوا عن القصيدة الطللية من نفس منطلقات المجان والرافضين لها : لقد تعود القدماء أن يبدأوا قصيدتهم بالبكاء على الأطلال فعلينا أن نفعل مثلهم .

أي أن الاستنكار والتأييد لهذه التجربة ، ينطلقان من كونها تقليداً شكلياً متكلساً بسبب ثبات بعض عناصرها . ولكن المنطلقين ينسيان أن جميع الصور الفنية الكبرى تمتلك عبر التاريخ بعض العناصر الثابتة وخاصة صورة بيت الطفولة .

ولكن ما هي العناصر الثابتة في ذلك الموقف ـ البكاء على الأطلال ـ ؟

انها أولاً المرور على آثار مساكن الطفولة ، ثم التذكر ، ثانياً . والشاعر هنا يتذكر المرأة أساساً ، أو بكلمة أدق ، النساء . انه يتذكرها حبيبة ، أو مجرد علاقة جسدية ، ويتذكرها بشكل رئيسي كجارة أو مجموعة من الجارات . هذا هو الجانب الجميل من الذكرى ، الا أنه كثيراً ما يتداخل مع هذه الذكرى ذكرى أخرى مزعجة وهي وجود الرجل كزوج أو أب أو أخ أو حارس .

لقد سبق وان درست موضوع هذه الذكرى في مقال بعنوان « المدينة الفاضلة » ، فأعدت حلم المدينة الفاضلة الى استعادة ذكرى مرحلة تاريخية ، وهي تلك التي كان يسود فيها النمط الآسيوي للانتاج . ولكن دراسة هذه القصائد أو الأجزاء منها التي تتحدث عن بيت الطفولة تجعلنا نضيف الى ذلك أن حلم المدينة الفاضلة يجسد ، أيضاً ، استعادة ذكرى مرحلة الأمومة ، وان بؤس الشاعر يبدأ عندما أخذ المجتمع الأبوي ينتصر ويسود . . .

لقد جعلني هذا الكتاب أطيل التفكير في هذا الموضوع وأن أحاول دراسته. وربما يدفع هذا الكتاب الكثيرين الى دراسة موضوعات وجوانب من جماليات المكان العربي مثل الجامع والمئذنة والبيت والمقهى الخ . .

***

نعود الآن الى كتاب (جماليات المكان) . ان النقطة الأساسية التي ينطلق منها المؤلف ، هنا هي أن البيت القديم ، بيت الطفولة ، هو مكان الالفة ، ومركز تكييف الخيال . وعندما نبتعد عنه نظل دائماً نستعيد ذكراه ، ونسقط على الكثير من مظاهر الحياة المادية ذلك الاحساس بالحماية والأمن اللذين كان يوفرهما لنا البيت . أو هو - البيت القديم - كما يصفه باشلار « يركز الوجود داخل حدود تمنح الحماية » . اننا نعيش لحظات البيت من خلال الادراج والصناديق والخزائن ، التي يسميها باشلار « بيت الاشياء » . العش يبعث احساسنا بالبيت لانه يجعلنا « نضع انفسنا في اصل منبع الثقة بالعالم . . . هل كان العصفور يبني عشه لو لم يكن يملك غريزة الثقة بالعالم » ؟. القوقعة تجسد انطواء الانسان داخل المكان ، في الزوايا والاركان ، لان فعل الانطواء « ينتمي الى ظاهراتية فعل (يسكن) » .

وانطلاقاً من تذكر بيت الطفولة تتخذ صفات وملامح المكان طابعاً ذاتياً ، وينتفي بعدها الهندسي .

وبالنسبة لوسيلة قراءة هذا الكتاب فانني أود أن أقترح على القارىء ، وهو حر في قبول ذلك أو رفضه ، البدء بقراءة المقدمتين والفصول الستة الأولى من هذا الكتاب ، ثم العودة بعد ذلك الى قراءة المقدمتين : مقدمة جلسون ومقدمة باشلار . ثم بعد ذلك يقرأ الفصول الأربعة الأخيرة . وذلك لأنه يصعب قراءة الفصول الأربعة الأخيرة دون فهم للأساس الانطولوجي الذي يطرحه باشلار في المقدمة وفهم منهجه الظاهراتي .

ان هذا يقودنا إلى عرض المنهج الظاهراتي الذي يتبعه باشلار في هذا الكتاب . سوف نبدأ أولاً بتعريف الظاهراتية ، ثم ننتقل الى استعمال باشلار لها .

الظاهراتية ، كفكر فلسفي ، أوجدها هوسرل . والفكرة المركزية فيها هي قصدية الوعي ، أي أنه دوماً متجه الى موضوع . وهو بهذا يؤكد المقولة التي تذهب الى أنه « لا يوجد موضوع دون ذات » . ويعطي منهجاً وهو :

أولاً : الاختزال الظاهراتي ، أي الامتناع عن الحكم فيما يتعلق بالواقع الموضوعي وعدم تجاوز حدود التجربة المحضة ، أي الذاتية .

ثانياً : الاختزال المفارق (بكسر الراء) . ويعني ذلك اعتبار موضوع المعرفة ليس موضوعاً واقعياً ، تجريبياً واجتماعياً بل مجرد وعي مفارق .

وقبل أن أنتقل الى منهج باشلار سوف أفسر مصطلح (مفارق) الذي يرد كثيراً في هذا الكتاب . لهذا المصطلح الكثير من المعاني ابتداء من أرسطو مروراً بالقديس أوغسطين وابن سينا ، حتى وقتنا الحاضر . وترى الظاهراتية في المفارق أنه مستقل عن التجربة والمعرفة العلمية المحددة ، وانه يسعى للبرهنة على « القيمة الخالدة » للميتافيزياء .

وننتقل بعد ذلك الى تفسير مصطلح آخر يرد كثيراً في هذا الكتاب وهو الأنطولوجيا .

ان أرسطو هو أول من أورد هذا المصطلح ، وهو يعني به الوجود بشكل عام دون أن ينسحب ذلك على تعينات الوجود ، أو الموجودات . أما بالنسبة لهوسرل ، مؤسس الظاهراتية ، فان الأنطولوجيا تعنّي نسقاً من مفاهيم الوجود الشاملة يمكن ادراكها بالحدس المتجاوز للحواس والعقل .

***

نأتي الآن إلى ظاهراتية باشلار . يحدد باشلار في المقدمة التي كتبها لمؤلفه هذا منهجه الظاهراتي بأنه المنهج الذي يصلح لدراسة موضوع الخيال . وهو بهذا يبتعد عن منهجه الذي اتبعه في كتبه الأولى في فلسفة العلوم ، كما يطرح جانباً السببية التي ينطلق منها التحليل النفسي والتي تبناها في كتبه الأولى عن علم الجمال (التحليل النفسي للنار ، مثلاً) .

يرى باشلار أنه في دراسة الخيال لا يوجد موضوع دون ذات ، بل أن الخيال ، بالنسبة للمكان ، يلغي موضوعية الظاهرة المكانية ـ أي كونها ظاهرة هندسية ـ ويحل مكانها ديناميته الخاصة ـ المفارقة ـ وعندما يتحول الخيال الى شعر فهو يلغي السببية ليحل محلها « التسامي المحض » .

يقول باشلار في المقدمة التي كتبها لهذا الكتاب : « فحاولت مثلاً أن أبرهن - مستنداً الى بعض القصائد - على أن الاحساس بالمتناهي في الكبر يوجد في داخلنا ، ولا يرتبط بالضرورة بشيء » . أي أن باشلار هنا يتجاوز فكرة أن « لا موضوع دون ذات » ويجعل للذات موضوعها الخاص ، المستقل عن الواقع الخارجي .

ويزيد باشلار موقفه الظاهراتي وضوحاً في حديثه عن العش فيقول :

« ليست وظيفة الظاهراتية وصف الأعشاش كما هي في الطبيعة ، فتلك هي مهمة عالم الطيور . ان بداية الظاهراتية الفلسفية للأعشاش تكون في قدرتنا على توضيح الاهتمام الذي نطالع به البوماً يحتوي على صور أعشاش ، أو بشكل أكثر وضوحاً قدرتنا على استعادة الدهشة الساذجة التي كنا نشعر بها حين نعثر على عش » .

وفي نفس الدراسة عن العش يقول باشلار : « . . . حين نحلم ، فنحن ظاهراتيون دون أن نعلم . اننا نعيش غريزة العصفور على نحو ساذج بتأكيد الملامح الايمائية للعش الأخضر بين أوراق الشجر الخضراء » .

ان باشلار يوضح أن الموضوع يتحدد من خلال وعينا به ومعايشتنا له . ولكن باشلار هنا ، خلافاً للظاهراتية التقليدية ، يرى أن هنالك واقعاً موضوعياً ، له شروط موضوعية . ولكن هذا الواقع الموضوعي لا تتم دراسته من خلال ظاهراتية الخيال ، بل من خلال قوانين العلم . « ان وصف الأعشاش الظاهراتية تصلح فقط لدراسة الصورة الشعرية » .

ورغم هذه الظاهراتية « المخففة » ، ورغم أنها تستطيع أحياناً - كما في هذا الكتاب - أن تحقق نتائج باهرة ، فما زلت أعتقد أن للظاهرة الفنية بعداً موضوعياً ، بعداً اجتماعياً ، وبعداً نفسياً ، بالاضافة الى بعدها الظاهراتي - أي بعد المعايشة والخيال - .

***

من المصاعب التي واجهتني في ترجمة هذا الكتاب عن اللغة الانكليزية هو أن المترجمة ماريا جولاس رأت أن تبقي الكثير من العبارات الفرنسية والألمانية واللاتينية والايطالية بلغتها الأصلية . ولهذا أقدم شكري للأب لوراتسيوس نجيب فيصل على ترجمته لبعض العبارات اللاتينية والايطالية ، وشكري للسيدة رافله عبد الله على ترجمة بعض العبارات الألمانية .

كما أود أن أقدم شكري الجزيل وتقديري البالغ للمجهود الكبير الذي بذلته الآنسة سعدية جبار شهاب لقيامها بترجمة ما يزيد على أربعين نصاً فرنسياً : فقد كانت مثالاً للكرم .

غالب هلسا



تقديم

بقلم : إتيان غلسون

غاستون باشلار رجل فذ ، وكذلك سيرة حياته ، أما عقله فهو الباهر بحق . لقد كان متواضعاً إلى حد أن قلائل من معاصريه يتذكرونه حين كان شاباً ، يشق طريقه ببطء من الوظائف الحكومية الصغيرة إلى أستاذ الفلسفة في جامعة السوربون . ان باشلار الذي سوف يتذكرونه هو ذاك الشيخ الكيس ذو اللهجة الريفية الواضحة المحبوب من تلاميذه ، الذين كان يكرس نفسه لهم بكرم بالغ . أما بالنسبة لجيرانه فهم يتذكرونه ، في الأساس ، بكونه ذلك العجوز الذي كان يجب أن يشتري حاجته من اللحم والسمك بنفسه .

بودي لو استطعت التوضيح كيف أن أصوله الريفية ومعرفته الحميمة بما تنتجه الأرض قد مارست تأثيرها على تكوينه الثقافي وعلى مجرى تأملاته الفلسفية. وبمجهودات جريئة استطاع باشلار أن يتلقى تعلياً جامعياً ، وينال كل الدرجات الجامعية ليصبح في النهاية أستاذاً في الجامعة . ولكنه ، خلافاً لأكثرنا ـ في فرنسا على الأقل ـ لم يسمح لنفسه أن يصاغ وفق الأساليب التقليدية التي تطبع بها الجامعة طلابها ، اذ أن تفوقه العقلي بلغ مدى جعله ينجح في كل مشروعاته الأكاديمية . كنا جميعاً نحبه ونعجب به ونحسده قليلاً ، اذ كنا نشعر أنه يمتلك ذهناً حراً لا تقيده أي من المواضعات ، سواء في اختيار موضوعاته أو في معالجاتها .

هذا الكتاب هو آخر مرحلة لنشاطه الفلسفي . ان الصفحات الأولى لمقدمة هذا الكتاب تشير الى أنه كان يشعر بحاجة لأن يشرح لجمهوره أسباب اهتماماته الجمالية المتأخرة .

انصرف باشلار ، حين كان فيلسوفاً شاباً إلى دراسة المسائل التي تثيرها طبيعة المعرفة العلمية ، خاصة في مجال الفيزياء . لقد عرف واشتهر في البداية كمتخصص في فلسفة العلوم . أقام شهرته في هذا المجال بثلاثة عشرة كتاباً ـ ان لم تخني الذاكرة ـ جمعت بين الكفاءة العلمية والنفاذ الفلسفي ومن بينها يجب أن نذكر كتاباً واحداً ـ على الأقل ـ في هذا المجال « تجربة المكان في الفيزياء المعاصرة » . كان جهده كله ، كأستاذ جامعي ، منصرفاً الى النقد الفلسفي للفكر العلمي والى رؤ ية عقلية ذات طابع متحرر ، مختلفين عن

أسلوب التفكير التجريدي السائد . لقد استغرق كلية في فن استعمال العقل كوسيلة لتحقيق أكبر اقتراب ممكن من الواقع العيني .

بدا مستقبل باشلار ، آنذاك ، واضحاً . فما دام قد تخصص في فلسفة العلوم فالمتوقع أن يصدر عدداً اضافياً من الكتب عن هذا الموضوع . ولكن الأمور لم تسر على هذا النحو . كان الانذار الأول هو نشره ، على غير توقع ، لكتاب يحمل هذا العنوان الغريب : « التحليل النفسي للنار » . أتذكر رد فعلي الأول لهذا الكتاب . كان : ماذا سيقولون ؟ وكنت أعني : نحن ، زملاؤه . فبعد تعيين رجل لتدريس فلسفة العلوم ، ورؤيته يفعل ذلك بنجاح لعدد من السنين ، لا نحب أن نعلم أنه حول اهتمامه فجأة الى التحليل النفسي وبمنهج أبعد ما يكون عن المنهج المعروف ، لأن ما كان يحلله ليس بشراً ، بل عنصراً مادياً . . .

خلال السنوات التالية صدرت له كتب لها نفس الطابع : « الماء والأحلام » « الهواء والاسترخاء » « الأرض وتهويمات الارادة » « الأرض وحلم الراحة » وخلالها تحول باشلار بحسم من عالم العقل والعلم الى الخيال والشعر . كل ما في هذه الكتب جديد ، وأنا أشعر يقيناً أن أهميتها لم تتكشف بعد . والأغلب أنها سوف تظل كذلك ، فما يسميه باشلار بالخيال هو قوة خفية للغاية ، انه قوة كونية بقدر ما هو ملكة سايكولوجية . في مقدمة كتابه « النار والأحلام » عاد دون خشية الى بعض من أقدم المقولات الفلسفية ـ أزعم أنني قادر على تفسير عودته هذه ـ لقد ميز باشلار بين نوعين من الخيال : الخيال الشكلي والخيال المادي. والمسألة الأساسية أنه رأى أنهما فاعلان في الطبيعة وفي العقل الانساني . في الطبيعة يخلق الخيال الشكلي كل الجمال غير الضروري داخل الطبيعية . مثل الأزهار . في حين أن الخيال المادي يهدف الى عكس ذلك ـ الى انتاج ما هو بدائي وخالد في الوجود . في داخل العقل الانساني يكون الخيال الشكلي مغرماً بالطرافة ، والجمال الفاتن ، بالتنوع ، وبالمفاجأة في الأحداث ، بينما يتركز الخيال المادي على عناصر الديمومة في الأشياء . الخيال المادي في الانسان وفي الطبيعة يفرز بذوراً ، وفي تلك البذور يكمن الشكل بعمق في المادة . ان صور الخيال الشكلي ـ صور الأشكال الحرة ـ قد نالت من الفلاسفة دائماً ما تستحق من اهتمام . وبهذا كان يشعر باشلار بأنه يقوم بعمل رائد حين يدرس « صور المادة » . وهذه الصور تتضمن بالطبع عنصراً شكلياً . الا أن هذه « الصور المباشرة للمادة » كما يسميها باشلار ، هي بالتحديد تلك الأشكال المعطاة في المادة ، وغير المنفصلة عنها . وكان باشلار واعياً انه بكونه يجتذب اهتمام الفلاسفة الى الخيال المادي فانه بهذا يحدد مفهوماً جديداً « يحتاج اليه بالضرورة للقيام بدراسة فلسفية شاملة للابداع الشعري » . وبكلمة أخرى فان باشلار كان ينصرف عن فلسفة العلم الى فلسفة الفن وعلم الجمال .

كان هذا يحتاج الى قدر كبير من العناية ، خاصة بالنسبة لعقل انشغل سنين عديدة بتطورات العقل العلمي المعقدة والمحددة في الوقت ذاته . وابتداء من السطور الأولى لهذا الكتاب ، كما سنرى ، أيقن باشلار أن عليه اغفال كل معرفته المكتسبة وعادات الفيلسوف التي رسخت خلال سني تأمله العلمي ما دام يبغي أن يعالج بشكل مثمر المسائل التي يطرحها الخيال الشعري . وبالنسبة لي ، على الأقل ، فان الفقرة الأولى من مقدمة هذا الكتاب هي واحدة من المساهمات الرئيسية المعاصرة في فلسفة الفن ، وخاصة في منهج هذه الفلسفة . انها تفتتح عهداً جديداً . فهو من خلال فصل مبادىء التفسير الصحيح للفن عن تلك المبادىء التي كانت على الدوام تتحكم بتلك الفلسفة ، حين فعل فهو قد قدم كل ما هو ممكن تقديمه لتأسيس خصوصية لفلسفة الفن تميزها داخل عائلة النظم الفلسفية .

ان الكيفية التي أنجز بها ذلك يجب أن يكتشفها كل قارىء نبيه بنفسه .

ان التعليقات على الكتب في العادة أطول من الكتب ذاتها ، وهي في التحليل الأخير أقل وضوحاً . كل ما أردته هو الاشارة الى الأصالة المذهلة لرجل انغرست جذوره في تراب الحياة اليومية ، وكان ذا صلة حميمة بالحقائق العينية للطبيعة . وهو ، بعد أن درس بعمق الوسائل التي يحصل بها الانسان على المعرفة العلمية ، استسلم لدافع لا يقاوم للتواصل مع القوى التي تخلقها . المجال الوحيد ، الذي أمّل أن يرى فيه تلك القوى في حالة فعلها هو الشعر . ولهذا أصدر باشلار مجموعة كتاباته التي طبق فيها مبادىء منهجه الجديد ، وأخصها بالذكر هذا الكتاب الذي وصل بمنهجه غاية الكمال .

آب ـ 1963



مقدمة

1

ان الفيلسوف الذي تطور تفكيره بكامله من خلال الموضوعات الأساسية لفلسفة العلم ، والذي تابع الخط الرئيسي لعقلانية (Rationalism) العلم المعاصر النشطة النامية ، عليه أن ينسى ما تعلمه ، ويتخلى عن عاداته في البحث الفلسفي ، إذا كان يرغب في دراسة المسائل التي يطرحها الخيال الشعري . ففي هذا المجال لا أهمية للماضي الثقافي . ان الجهد الطويل في تجميع وبناء أفكاره عديم الفائدة هنا . عليه أن يجيد التلقي ـ تلقي الصورة بمجرد أن تظهر : فاذا كان لا بد من وجود فلسفة للشعر ، فعليها أن تظهر وتعاود الظهور خلال شعر ذي دلالة ، عبر التزام كلي بالصورة المنعزلة ؛ وحتى نكون أكثر دقة ، فان ذلك يجب أن يتم في لحظة الانتشار بطزاجة الصورة .

الصورة الشعرية هي بروز متوثب ومفاجىء على سطح النفس ولـلآن لم تدرس بشكل واف الأسباب النفسية الثانوية لهذا البروز المفاجىء . كما أننا لا نستطيع إقامة مبادىء عامة ومترابطة كأساس فلسفة الشعر . ان وضع مبدأ أو « أساس » في هذه الحالة سوف يكون أمراً مدمراً ، لأنه سوف يتداخل مع الحدث النفسي الجوهري ، مع الطزاجة الجوهرية للقصيدة . في حيّن أن التأمل الفلسفي ، عندما يطبق على التفكير العلمي ، الذي تمت صياغته خلال فترة طويلة من الزمن ، يتطلب ـ أي التأمل الفلسفي ـ ادماج كل فكرة جديدة في مجموعة من الأفكار التي ثبتت صحتها بالتجربة ، حتى لو كانت هذه المجموعة من الأفكار قد خضعت لتغير عميق بواسطة فكرة جديدة (كما هو الحال في كل الثورات التي حدثت في العلم المعاصر) ، فعلى فلسفة الشعر أن تعترف أن الشعر لا تاريخ له ، أو على الأقل ، ليس له تاريخ قريب ، حيث يمكننا متابعة الصورة الشعرية في حالة اعدادها وصدورها .

فيما بعد ، حين يتاح ذكر العلاقة بين الصورة الشعرية الجديدة والنمط البدئي « Archetype » الكامن في أعماق اللاوعي سوف أبين أن العلاقة بينهما ليست سببية . ان الصورة العشرية لا تخضع لاندفاع داخلي ، وليست صدى للماضي . بل على العكس : فمن خلال توهج الصور يتردد الماضي البعيد بالأصداء ، ويصعب علينا معرفة : على أي عمق سوف يتم رجع هذه الأصداء وكيفية تلاشيها . فبسبب طزاجتها

وفعلها ، يكون للصورة الشعرية هوية وديناميه خاصتان بها . انها محالة الى أنطولوجيا مباشرة . وهذه الأنطولوجيا هي هدف دراستي .

كثيراً ما نجد ، اذن ، وعلى عكس مبدأ السببية ، في الترددات التي حللها منكوفسكي (1) بعمق ما أعتقد أنه حقيقة وجود الصورة الشعرية . ففي هذه الترددات تكتسب الصورة الشعرية صوتية الوجود . الشعراء يتحدثون على عتبة الوجود . لهذا ، وحتى نحدد وجود الصورة ، فعلينا أن نعيش ذبذباتها بأسلوب ظاهراتية منكوفسكي .

حين نقول أن الصورة مستقلة عن السببية فاننا بذلك ندلي بقول خطير . غير أن الأسباب التي يوردها علماء النفس والمحللون النفسيون لا تستطيع أن تفسر كلية الطبيعة غير المتوقعة للصورة الشعرية الجديدة ، كما أن هذه الأسباب لا تستطيع تفسير تلك الجاذبية التي تمتلكها تلك الصورة لذهن لم يعان عملية خلقها. الشاعر لا يمنحني ماضي صورته ولكن هذه الصورة تتجذر في داخلي .

ان قدرة الصورة الشعرية على التواصل مع المتلقي هي واقعة ذات دلالة أنطولوجية كبيرة . وسوف نعود الى مسألة الاتصال هذه خلال أنشطة مقتبضة ، منعزلة وبهريعة . الصورة الشعرية تثيرنا ـ فيما بعد ـ ولكنها ليست ظاهرة إثارة . خلال البحث السايكولوجي نستطيع ، بالطبع ، أن نتذكر وسائل تحليل نفسية تحدد شخصية الشاعر ، فنجد مجموعة من الضغوط ـ وقبل كل شيء القمع ـ التي خضع لها الشاعر خلال حياته . ولكن الفعل الشعري ذاته ، الصورة المفاجئة ، واشتعال الوجود في الخيال لا تجد تفسيراً لها بوسائل التحليل النفسي . لايضاح مسألة الصورة الشعرية فلسفياً علينا أن نلجأ الى ظاهراتية الخيال . وهذا يعني دراسة ظاهرية الصورة الشعرية حين تنتقل الى الوعي كنتاج مباشر للقلب والروح والوجود الانساني ، وهي مدركة في حقيقة هذا الوجود .

2

لا بد أن هناك من سيسألني عن السبب الذي جعلني أتخلى عن وجهة نظري السابقة وآخذ في البحث عن تكييف ظاهراتي للصورة الشعرية . في دراساتي السابقة عن الخيال قلت ، بالفعل أنه من الأفضل اتخاذ موقف موضوعي قدر الامكان فيما يتعلق بصور العناصر المادية الأربعة ، وهي المبادىء الأربعة لنظريات نشوء الكون الحدسية (1) . وبالتزام لعاداتي كفيلسوف علوم حاولت أن أدرس الصور دون محاولة الى اللجوء للتفسير

(1) يكفي أن نعود الى عناوين كتب باشلار حتى نعرف أنه يعنى بالعناصر المادية الأربعة : الماء والهواء والتراب والنار . « المترجم » .

الشخصي . وشيئاً فشيئاً بدا لي هذا المنهج المدعوم بالاحتراس والحصافة العلميتين لا يفي كمنطلق لتأسيس ميتافيزيا الخيال . ان هذا الموقف الحصيف ذاته هو رفض لتلقي الديناميات المباشرة للصورة . كما تبينت لي صعوبة التخلي عن هذه الحصافة العلمية . أن نقول أن علينا أن نتخلى عن بعض العادات الثقافية أمر سهل ، ولكن كيف نحققه ؟

ان ذلك ، بالنسبة للعقلاني ، مجرد أزمة يومية صغيرة ، نوع من الانفصال في التفكير . ورغم أن هدف هذا الانفصال جزئي ـ مجرد صورة ـ فان له رغم هذا نتائج نفسية خطيرة . الا أن هذه الأزمة الثقافية الصغيرة ـ هذه الأزمة القائمة على المستوى البسيط للصورة الجديدة ـ تحتوي على المفارقة الكلية لظاهراتية الخيال : كيف تستطيع الصورة ، وفي وقت غير اعتيادي للغاية ، أن تبدو وكأنها تكثيف للنفس بكليتها ؟ كيف ـ ودون اعداد ـ تستطيع هذه الواقعة الوحيدة القصيرة الأجل التي تتجسد بانبثاق الصورة الشعرية الفذة ، ان تحدث أثرها في عقول وقلوب الآخرين رغم حواجز الحس السليم وكل مدارس الفكر المنظمة القانعة بسكونيتها ؟

وبدا لي أن الصورة المدروسة من خلال الذات لا يمكن فهم جوهرها من خلال الاحالة الى الذات فقط . ان الظاهراتية وحدها ـ أي دراسة بداية الصورة في الوعي الفردي ـ تستطيع معاونتنا في استعادة ذاتية الصور وفي قياس مدى اكتمالها وقوتها وعبر ذاتيتها[1] «Trans subjectivity» . أن هذه الذاتينيات «Subjectivities» وعبر ـ الذاتينيات لا يمكن تحديدها بشكل نهائي ، وذلك لأن الصورة الشعرية تنويعاتية « Variational » وليست تكوينية « Constitutive » كالمفهوم . انه لجهد شاق ورتيب أيضاً أن نعزل الفعل ذا القدرة التحوّيلية للخيال الشعري من خلال تفاصيل تنويعات الصور الشعرية . ولهذا ، فانه بالنسبة لقارىء الشعر يتحول اللجوء الى الظاهراتية الى مجازفة . ولكن هذه الدعوة واضحة : اننا نطلب من قارىء الشعر ألا يعتبر الصورة الشعرية كشيء أو بديلاً عن شيء ، بل ان يقتنص حقيقة خصوصيتها . ولهذا فان فعل الوعي الخلاق يجب أن يرتبط منهجياً بأكثر منتجات الوعي سرعة زوال ، ونعني به الصورة الشعرية . وعلى مستوى الصورة الشعرية فان ثنائية الذات والموضوع متنوعة ، ذات وميض مفاجىء ، نشطة في تحولاتها المتدفقة دون توقف . وفي منطقة ابداع الصورة الشعرية هذه بواسطة الشاعر فان الظاهراتية تصبح ـ ان صح التعبير ـ ظاهراتية ميكروسكوبية . ولهذا السبب فسوف تكون هذه الظاهراتية في الغالب أولية للغاية . ففي هذا الاتحاد ـ عبر الصورة الشعرية ـ لذاتية خالصة ، ولكنها سريعة الزوال وواقع (ليس بالضرورة قد توصل الى غاية تكوينه) سوف يجد الظاهراتي مجالاً لتجارب لا حصر لها .

---

(1) أي دراستها من خلال تأثر الذات بها . « المترجم » .

انه يستفيد من الملاحظات التي يمكن أن تكون دقيقة لأنها بسيطة ، « وليس لها ملابسات » كما هي الحال في الفكرة العلمية التي هي دائماً ذات ارتباط بمجموعة أفكار . ان الصورة الشعرية ، ببساطتها ، لا تحتاج الى دراسة أكاديمية . اذ لها صفة الوعي الساذج ، فهي ، في تعبيرها لغة فتية . الشاعر ، من خلال جدة صوره ، هو دوماً أصل اللغة . وحتى نحدد بدقة كيف يمكن أن تكون ظاهراتية الصورة ، وكون الصورة تسبق الفكرة ، علينا أن نقول أن الشعر هو ظاهراتية الروح أكثر من كونه ظاهراتية العقل . ولهذا فان علينا أن نجمع الوثائق حول موضوع الوعي الحالم .

من النادر أن نجد في لغة الفلسفة الفرنسية المعاصرة ، وكذلك علم النفس ، كلمتي عقل وروح باعتبار أنهما متمايزتان. ولهذا فان الفلسفة وعلم النفس الفرنسيين لا يستجيبان لموضوعات كثيرة جداً نجدها في اللغة الألمانية حيث التمييز بين العقل والروح شديد الوضوح . ولكن ، نظراً لأن فلسفة للشعر يجب أن تتمتع بكل ما للكلمات من قوة فعليها ألا تبالغ في تسهيل أو تصعيب أي شيء . بالنسبة لفلسفة كهذه فالروح والعقل ليسا مترادفين ، وحين نعتبرهما كذلك فاننا نعجز عن ترجمة بعض النصوص الثمينة ،ونشوّه بعض الوثائق ، التي يرجع الفضل في كشفها الى علماء حفريات الصورة . ان كلمة « الروح » خالدة . ففي بعض الأشعار يستحيل طمسها ، لأنها كلمة مولودة من تنفسنا(1) . ان الأهمية الصوتية للكلمة وحدها يجب أن تجذب انتباه ظاهراتي الشعر . ان كلمة « الروح » يمكن تلاوتها شعرياً باقتناع يجعلها تشكل التزاماً للقصيدة كلها .

ولهذا فان السجل الشعري المماثل لكلمة الروح يجب أن يظل منفتحاً لفحوصنا وتقصياتنا الظاهراتية .

في مجال الرسم ، حيث يبدو أن انجاز الصورة يتضمن قرارات يصدرها العقل مع الأخذ بالاعتبار ، متطلبات عالم الرؤ ية ، تستطيع ظاهراتية الروح أن تكشف الالتزام الأول بالنسبة لمجموعة الأعمال الكاملة . ففي مقدمته الممتازة لمعرض رسوم جورج راؤ ول في (آلبي) كتب رينيه هوجيه :

« ان أردنا أن نعرف أين يفجر راؤ ول التعريفات . . . فان علينا استرجاع كلمة أصبحت موضة قديمة وهي الروح » . ويضيف ليقول لنا أنه لفهم أعمال راؤول وحبها والاحساس بها علينا « ان نبدأ من المركز ، في قلب الدائرة تماماً حيث يستمد كل شيء منبعه ومعناه : هنا نعود مرة أخرى الى تلك الكلمة المنسية المهجورة : الروح » .

---

(1) تشارلس نوديه Dictionnaire raisonné des anomatopées francaises قاموس مستنبط من الصوتيات الفرنسية « ان أسماء الروح المختلفة بين كل الشعوب تقريباً هي تنويعات على كلمة تنفس ، أو كلمات تحمل صوت التنفس » .

والحق أن الروح ، كما تبين أعمال راؤ ول ، تمتلك ضوءاً داخلياً ، الضوء الذي تعرفه البصيرة الداخلية وتعبر عنه بعالم من الألوان الرائعة ، عالم ضوء الشمس . وهكذا فان فهم وحب رسوم راؤ ول يتطلب عكساً حقيقياً للمنظورات السايكولوجية . وعلى من يحاول فهم وحب هذه الرسوم أن يندمج في ضوء داخلي ، ضوء ليس انعكاساً لضوء العالم الخارجي . هنالك ، دون شك ، ادعاءات سطحية تتعلق بتعابير مثل « الرؤ ية الداخلية » و« الضوء الداخلي » . ولكن الذي يتحدث هنا هو رسام ، منتج أضواء . انه يعرف من أي مصدر حراري يأتي الضوء . انه يعايش المعنى الحميم للشغف باللون الأحمر . في صميم ذلك الرسم هنالك روح في صراع : ان التحرر من التقليد والعنف داخليان . ولهذا فان رسماً كهذا هو ظاهراتية الروح . ان معرض الرسم ذاك يحرر الروح المشبوبة .

ان الصفحات التي كتبها رينيه هوجيه تعزز فكرتي حول كونه أمراً معقولاً أن نتحدث عن ظاهراتية الروح . ان علينا في كثير من الظروف أن نقر أن الشعور هو التزام الروح . ان الوعي المتصل بالروح أكثر استرخاء وأقل قصدية من الوعي المتصل بظاهرة العقل . ان هنالك قوى تتبدى في الأشعار لا تمر عبر دوائر المعرفة المغلقة . كما أن جدل الالهام والموهبة يصبح واضحاً اذا أخذنا بالاعتبار قطبيه : الروح والعقل . وفي رأيي أن الروح والعقل لا غنى عنهما لدراسة ظاهرة الصورة الشعرية في أدق ظلالها المتنوعة قبل كل شيء . وذلك لتتبع تطور الصور الشعرية من حالة الراحة الأصلية الى أن تتحقق . والحق أنني أزمع مستقبلاً أن أركز بشكل خاص على حالة الاسترخاء الشعري باعتبارها ظاهراتية الروح . وحالة الاسترخاء أو التهويم ، في ذاتها ، هي حالة نفسية يتم خلطها كثيراً بالحلم . ولكن عندما يكون هذا التهويم شعرياً ، أي لا يستمد هذا التهويم من ذاته فقط ولكنه يبدع متعة شعرية للأرواح الأخرى ، عندها نتيقن أن الشاعر لم يعد مستغرقاً في حالة خدر . وفي حالة الاسترخاء الشعري يستريح العقل ولكن الروح يقظة دون توتر ، هادئة ونشطة . لكتابة قصيدة مكتملة وجيدة البناء يكون العقل مرغماً على وضع مشاريع أولية لها . أما بالنسبة لصورة شعرية بسيطة فلا يوجد مشروع سابق لها ، كل ما تحتاجه الصورة هو ومضة من الروح .

على هذا النحو يطرح الشاعر المشكلة الظاهراتية للروح بكل وضوحها . كتب بيير ـ جان جف : « الشعر روح تفتتح شكلاً » . هي هنا القوة . العليا . انها الكرامة الانسانية . وحتى لو كان « الشكل » معروفاً ومكتشفاً من قبل ، صيغ من مكونات مبتذلة قبل أن يضيئه نور الشعر الداخلي ، فانه يظل موضوعاً من موضوعات العقل . ولكن الروح تأتي وتفتتح الشكل ، وتقطنه وتستمتع به . ولهذا فان عبارة جوف يمكن اعتبارها

حقيقة أساسية وواضحة عن ظاهراتية الروح .

3

ما دام البحث الظاهراتي في الشعر يطمح أن يصل الى هذا الحد من التوسع والتعمق ، وبسبب قيود منهجية ، فعلى هذا البحث أن يتخطى الرنين العاطفي الذي نتلقى به العمل الفني (نتلقاه بثراء سواء كان ذلك الثراء في داخلنا أو في العمل الفني ذاته) . وهنا يجب بعث الحساسية في ذلك الازدواج الظاهراتي المتماثل : الرنين ورجع الصدى . الرنين موزع على المستويات المختلفة لحياتنا في هذا العالم ، في حين أن الترجيع يدعونا أن نضفي مزيداً من العمق على وجودنا . بالرنين نسمع القصيدة ، بالترددات نقولها ، فتصبح ملكنا . ان الترددات تحدث تغييراً في الوجود . ان تعدد الرنين ينبعث عندها من ترددات وحدة الوجود. أو بتبسيط، فان القصيدة تمتلكنا كلية: وهذا ما يعرفه جيداً عشاق الشعر .

ان القبضة التي يمسك بها الشعر وجودنا الكلي تحمل علاقة ظاهراتية لا تخطئها العين . الغزارة والعمق في القصيدة هما دائماً ظاهرة ثنائية الرنين ورجع الصدى . فكأن القصيدة بغزارتها وخصوبتها توقظ أعماقاً جديدة في داخلنا . للتأكد من الوظيفة السايكولوجية للقصيدة علينا تتبع المنظورين للتحليل الظاهراتي في اتجاهها نحو تدفقات الذهن ، ونحو أعماق الروح .

ان للترددات طبيعة ظاهراتية بسيطة في مجال الخيال الشعري . وذلك لأنها تحدث يقظة حقيقية للابداع الشعري ، حتى في روح القارىء ، خلال ترجيع صورة شعرية واحدة . من خلال طزاجتها ، تدفع الصورة الشعرية آلية Mechanism اللغة بكليتها الى الحركة . ان الصورة الشعرية تضعنا على باب مصدر الوجود الناطق .

خلال هذا الترجيع ، ومن خلال التخطي الفوري لعلم النفس وللتحليل النفسي ، نشعر بالطاقة الشعرية ترتفع ببراءة في داخلنا . بعد الترجيع الأصلي ، نستطيع أن نعيش تجربة الرنين وترجيعات الصدى ، وذكريات ماضينا . ولكن الصورة الشعرية لمست الأعماق قبل أن تحرك السطح . ويصح هذا أيضاً على التجربة البسيطة للقراءة . فالصورة الممنوحة لنا من خلال قراءة القصيدة تصبح ملكنا فعلاً ، تتجذر في داخلنا . أن انساناً آخر هو الذي منحني هذه الصورة ، ولكنني أشعر أنه كان بامكاني أن أخلقها أنا ، بل كان علي أن أخلقها بالفعل . ان الصورة تصبح وجوداً جديداً في لغتي ، تعبر عني بتحويلي أنا الى ما تعبر عنه . هنا يخلق التعبير الوجود .

العبارة الأخيرة تحدد مستوى الأنطولوجيا التي أسعى اليها . وعموماً فانني اعتقد

أن كل ما هو إنساني بالتحديد في الانسان هو (لوجوس) [1] . ونحن لا نستطيع أن نتأمل في المنطقة السابقة على اللغة . ولكن حتى لو بدت هذه المقولة كرفض لعمق أنطولوجي ، فيمكن اعتبارها ، على الأقل ، كمقولة افتراضية تناسب موضوع الخيال الشعري .

وهكذا فان الصورة الشعرية المنبثقة من اللوجوس ، مجددة للانسان ، فنكف عن اعتبارها « شيئاً » بل نشعر بأن الموقف النقدي « الموضوعي » يخنق « الترددات » ويرفض على أساس مبدئي العمق الذي تنطلق منه الظاهرة الشعرية الأصلية . بالنسبة لعالم النفس الذي أصم أذنيه الرنين ، فانه يواصل محاولة وصف مشاعره . وهكذا فان المحلل النفسي ، الذي أصبح ضحية لمنهجه يلجأ بالضرورة الى تحويل الصورة الشعرية الى صورة ذهنية ، وبذا يفقد الترجيعات في محاولته ايجاد تسلسل لتفسيره . انه يفهم الصورة بشكل أعمق مما يفعل العالم النفسي . انه « يفهم » وتلك هي المشكلة فبالنسبة للمحلل النفسي ، الصورة دائماً تظل في سياق ما . وعندما يفسرها فهو يترجمها الى لغة غير لغة اللوجوس الشعري . والحق اننا لا نجد مثالاً أصلح من هذا تنطبق عليه عبارة « Tradutore و Traditue » « كل مترجم خائن » .

عندما أتلقى صورة شعرية فانني أعيش تفاعل ذاتيتها . وأنا أعلم أن علي أن أكرر الصورة حتى أتمكن من التعبير عن حماسي . وعند تأمل الصورة في انتقالها من روح الى أخرى يتضح أن الصورة الشعرية تراوغ السببية . ان المذاهب ذات السببية غير المؤكدة ،مثل علم النفس أو ذات السببية الواضحة مثل التحليل النفسي لا تستطيع تحديد أنطولوجيا ما هو شعري . فلا الثقافة ولا الادراك الحسي تشاركان في الاعداد لخلق الصورة الشعرية .

وهكذا فانني دائماً أعود إلى نفس النتيجة : طزاجة الصورة الشعرية تطرح مسألة الابداع عند الكائن الناطق بلغة . خلال هذا الابداع يبرهن الوعي الذي يتخيل انه ـ ببساطة شديدة وبنقاء خالص ـ أصل أو منبع أول . لهذا ، ففي دراسة الخيال ، يجب أن تنصرف ظاهراتية الخيال الشعري الى استخراج صفة الأصالة هذه القائمة في مختلف الصور الشعرية .

4

حين حددت بحثي للصورة الشعرية في منبعها ، منطلقاً من الخيال الخالص ، فانني بهذا ابتعد عن دراسة التأليف الشعري كتجميع للعديد من الصور . ففي هذا

(1) اللوجوس Logos هو مصطلح فلسفي له معان متعددة . فعند هيراقليس يعني القانون الشامل ، أساس العالم ، هيجل يعتبره العقل الكوني ، فهو يرى فيه القوة الخالقة التي تتوسط بين الله والخليقة . « المترجم »

التأليف تدخل عوامل سايكولوجية معقدة تربط ثقافات قديمة بمثل أدبية قائمة ـ وهي مكونات على كل ظاهراتية كاملة أن تدرسها . ولكن مشروعاً بهذه السعة سوف يسيء الى نقاء الملاحظات الظاهراتية (مهما كانت أولية) التي أود طرحها . الظاهراتي الحقيقي يجب أن يؤكد تواضعه . ولهذا ، يبدو لي أن مجرد الاشارة الى قدرات القراءة الظاهراتية للشعر ، التي تجعل من القارىء شاعراً على مستوى الصورة التي قرأها ، تكشف عن لمسة كبرياء . انه ، دون شك ، سوف يكون نقصاً في تواضعي أن أدعي لنفسي قدرة قارئة تساوي وتعيش مرة أخرى قوة الخلق الكامل والمنظم المتضمن في قصيدة كاملة . واعسر من هذا أن آمل التوصل الى ظاهراتية توليفية تشمل الأعمال الكاملة للشاعر ، كما يدعي بعض المحللين أن بامكانهم أن يفعلوا . ولهذا ، فانني سوف أنجح في عرض « ترجيع الأصداء » ظاهراتياً للصور الشعرية المنعزلة فقط .

انها هذه اللمسة من الكبرياء على وجه التحديد . كبرياء القارىء التي تغتذي بعزلة القراءة التي ـ فيما تحتويه من بساطة ـ تحمل علامة الظاهراتية التي لا يمكن أن نخطئها . ان هذا القارىء يختلف تماماً عن الناقد الذي يحكم على عمل لا يستطيع خلقه ـ واذا صدقنا البعض ـ فهو لا يريد خلقه . الناقد الأدبي ، بالضرورة ، قارىء صارم . ولهذا نستطيع القول أن الناقد الأدبي وأستاذ المنطق ، اللذين يعرفان كل شيء ويصدران حكمهما على كل شيء ينزلقان بسهولة الى الاستعلاء . أما بالنسبة لي ، كقارىء بهدف الاستمتاع ، فانني أقرأ وأعيد قراءة ما أحب ، يختلط بذلك حماس كبير مع لمسةكبرياء القارىء . الا أنه في حين ان الكبرياء تتحول الى انفعال جامح يبهظ النفس بكليتها ، فان لمسة الكبرياء المتولدة عن الافتتان بالصورة الشعرية تظل خفية وغير مستفزة . انها في داخلنا ، نحن القراء ولنا ، لنا وحدنا . انها نوع من الكبرياء البيتي . لا أحد يعرف أننا حين نقرأ الشعر فاننا نعيش مرة أخرى اغراء أن نكون شعراء . كل القراء المتحمسين يعيشون ويكتبون رغبة أن يكونوا كتاباً . حين تكون الصفحة التي نقرأها قد قاربت الكمال فاننا نكبت هذه الرغبة . ولكنها تعاود الظهور رغم ذلك . كل قارىء يعيد قراءة عمل أدبي يحبه يعلم أن صفحاته تخصه . في مجموعة مقالات جان بيير ريتشارد الممتازة المعنونة « الشعر والعمق » هناك دراسة عن بودلير وأخرى عن فيرلين . ولكن الكاتب يؤكد على بودلير لأن شعره ، كما يقول « يخصنا » . هناك فارق كبير في النبرة بين المقالتين . فعلى عكس بودلير لا يثير فيرلين اهتمامنا الظاهراتي كاملاً . وهذه هي الحال في قراءات معينة حيث يتولد تعاطف عميق مع التعبير ذاته فنشعر أننا « مستفيدون » . يصف جان ـ بول ريشتر أحد شخصياته في « تيتان » على النحو التالي : « انه يقرأ المدائح التي قيلت في الرجال العظام بمتعة كأنه هو موضوع هذه المدائح » .

وعلى أية حال فان الانسجام مع القراءة لا ينفصل عن الاعجاب . علينا أن نستطيع ابداء اعجابنا ، ولكن الدافع المخلص الصغير نحو الاعجاب ضروري دائماً لتلقي الأثر الظاهراتي للصورة الشعرية . ان أبسط الاعتبارات النقدية تكبح هذا الدافع بوضعها العقل في المرتبة الثانية فتحطم بذلك بدائية الخيال . وخلال هذا الاعجاب الذي يتجاوز سلبية المواقف التأملية فان متعة القراءة تبدو انعكاساً لمتعة الكتابة ، وكأن القارىء هو شبح الكاتب . وبالنسبة لبرغسون فان مشاركة القارىء في متعة الخلق هي دلالة الخلق . والخلق هنا يجري على المستوى المرهف للجملة في الحياة العابرة للتعبير . ورغم ان هذا التعبير الشعري ليس ضرورة حيوية ، ولكن أثره على حياتنا شامل . إجادة الحديث جزء من أن نعيش بشكل جيد . أن الصورة الشعرية هي انبثاق من اللغة . فهي على الدوام تعلو قليلاً على لغة التواصل العادية . ولهذا ، حين نعيش الأشعار التي نقرؤها فاننا نعيش تجربة الانبثاق المنعشة . ولكن أفعال الانبثاق تتكرر ، وبهذا يضع الشعر اللغة في حالة أنبثاق حيث تبدو الحياة مرئية عبر حيوية اللغة المنبثقة. ان هذه الدوافع اللغوية المتميزة عن اللغة اليومية هي مصغرات للدافع الحيوي . ان برجسونية مصغرة ، وقد تخلت عن أطروحة كون اللغة أداة ، وتبنت أطروحة كون اللغة واقعاً ، سوف تجد في الشعر وثائق لا حصر لها تؤكد الحياة المشحونة للغة .

وهكذا ، فانه بالاضافة الى حياة الكلمات كما تظهر في تطور اللغة عبر القرون ، فان الصورة الشعرية تقدم لنا نمطاً ـ حسب تعبير علماء الرياضيات ـ لهذا التطور . فللشعر العظيم تأثير كبير على روح اللغة . انه يوقظ صوراً امحت ، ويؤكد في الوقت ذاته طبيعة الكلام غير المتوقعة . واذا اعتبرنا الكلام ذا طبيعة غير متوقعة ، الا يكون هذا تدريباً على الحرية ؟ أليس متعة يمارسها الخيال حين يعبث بالرقباء ! عند هذا تصبح الفنون الشعرية هي الرقيبة . واما الشعر المعاصر فقد أدخل الحرية في جسد اللغة ذاته . ولهذا يظهر الشعر كظاهرة حرية .

5

حتى على مستوى الصورة الشعرية المنعزلة ، وعبر تتالي التعبير الذي تحمله القصيدة ، يمكن للترددات الظاهراتية أن تظهر ، ففي بساطتها الشديدة تمتلك السيطرة على لغتنا . اننا هنا في حضور ظاهرة مصغرة للوعي المتوهج . ان الصورة الشعرية هي الظاهرة النفسية الأقل أهمية . فالبحث عن تبرير لها في الواقع المدرك ، وتحديد دورها ومكانتها في بناء القصيدة مهمتان لا نحتاج اليها الا فيما بعد في الدراسة الظاهراتية الأولى للخيال الشعري تكون الصورة المنعزلة ، والجملة التي تحملها والقصيدة التي تشع الصورة عبرها هي المناطق اللغوية التي ينبغي دراستها . يقدم جـ . ب . بونتالس لنا

ميشيل ليرس بقوله : « المنقب المتوحد في معارض الكلمات » . وهي تصف جيداً هذه المساحة الصلبة التي تتخللها الدوافع المفهومية البسيطة للكلمات التي تمت معايشتها . ان تذرير اللغة المفهومية « Conceptual » تتطلب أسباباً للتثبيت ، قوى للتمركز . ولكن الشعر له دائماً حركة ، اذ تتدفق الصورة الى السطر الشعري حاملة الخيال معها ، وكأنه خلق أليافاً عصبية . وقد أضاف بونتالس ما يلي ، وهو يستحق أن نذكره كدليل لظاهراتية التعبير : « الذات الناطقة هي الذات الكلية » . وبهذا لا يصبح قولنا متناقضاً إذا قلنا أن الذات الناطقة تقطن بكليتها في الصورة الشعرية ، لأن الانسان لا يدخل مساحة الصورة اذا لم يمنح نفسه لها كلياً ودون تحفظ . من الواضح جداً أن الصورة الشعرية تشكل أبسط التجارب اللغوية التي عاشها الانسان . واذا كانت تعتبر أصل الوعي فهي تشير الى ظاهراتية .

إذا أردنا أن نحدد الظاهراتية كمدرسة فاننا سنجد في الشعر أول الدروس وأكثرها وضوحاً . يقول فان دن بيرغ : « الشعراء والرسامون ظاهراتيون بالفطرة » . ويشير أن الأشياء « تتحدث الينا » واننا اذا أصغينا اليها بجد فاننا نقيم تواصلاً معها ، ثم يضيف : « أننا نعيش دوماً حلاً لمشكلات لا يستطيع التأمل أن يأمل بحلها » . ان الفيلسوف الذي تتركز أبحاثه حول الوجود الناطق يجد تشجيعاً في سطور هذا العالم الهولندي الظاهراتي .

6

نستطيع تحديد الموقف الظاهراتي من أبحاث التحليل النفسي بشكل أدق ، فيما يتعلق بالصورة الشعرية اذا استطعنا أن نقيم مجالاً منفصلاً للتسامي الخالص . ذلك التسامي الذي لا يتسامى بشيء ، والمتحرر من عبء الرغبة ومن ضغطها . وباعطاء الصورة الشعرية تسامياً مطلقاً فانني أضع رصيداً كبيراً على مجرد فرق دقيق .

ويبدو لي أن الشعر يعطي برهاناً كبيراً على هذا التسامي المطلق كما سوف نرى خلال هذا الكتاب . وعندما نضع أمام علماء النفس والمحللين النفسيين هذا البرهان فانهم سوف يعتبرون الصورة الشعرية مجرد لعبة بسيطة ، سريعة وعبثية .

الصور ، بالذات ، ليست لها دلالة بالنسبة لهم ـ سواء كان ذلك من زاوية الانفعالات ، أو من زاوية علم النفس والتحليل النفسي . ولا يخطر لهم أن دلالة هذه الصورة هي بالتحديد دلالة شعرية . ولكن الشعر يظل قائماً بصوره المنبثقة التي لا نهاية لها ، وهي صور يعيش خلالها الخيال الخلاق في منطقته الخاصة .

بالنسبة للظاهراتي ، ان محاولة وضع سوابق للصورة الشعرية ونحن في قلب وجودها ذاته هو دلالة واضحة على الاستعمال الراسخ لتفسير الشعر بعلم النفس . ولكن

علينا أن نفعل العكس فندرس الصورة الشعرية بذاتها . وذلك لأن الوعي الشعري يجري امتصاصهبواسطة الصورة التي تظهر في لغة الشعر التي ترتفع فوق اللغة العادية ، فاللغة تنطق بالصورة الشعرية جديدة الى حد أن الروابط بين الماضي والحاضر لا تعود صالحة .

ان الأمثلة التي سوف أقدمها عن الفجوات في الدلالة والحس والانفعال سوف تجعل القارىء يوافقني أن صورة الشعر تولد تحت شارة كينونة جديدة . هذه الكينونة الجديدة هي الانسان السعيد .

سوف يكون اعتراض المحلل النفسي على الفور أن السعيد في حديثه شقي في الواقع . فالتسامي بالنسبة له هو مجرد تعويض عامودي ، هرب الى الأعلى ، بنفس الأسلوب الذي يجعل من التعويض هروباً جانبياً . وفي الحال سوف يتخلى المحلل النفسي عن البحث الأنطولوجي للصورة ليستكشف ماضي الرجل . انه يعاين ويحدد معاناة الشاعر الخفية . انهم يفسرون الزهرة بالسماد .

الظاهراتي لا يذهب الى هذا الحد فبالنسبة له الصورة قائمة والكلمة تنطق وكلمة الشاعر تخاطبه . وهو لا يحتاج الى المرور عبر معاناة الشاعر ليستوعب هناءة الحديث الذي يقدمه له الشاعر ـ هناءة تسيطر على المأساة ذاتها . ان التسامي في الشعر يعلو فوق سايكولوجية الروح الشقية . وذلك لأنها حقيقة لا يمكن انكارها ان الشعر يمتلك هناءته الخالصة مهما كان حجم المأساة التي يصورها .

التسامي الخالص ، كما أراه ، يطرح مشكلة خطيرة تتعلق بالمنهج . وذلك أن الظاهراتي لا يستطيع اهمال الحقيقة السايكولوجية العميقة لعمليات التسامي التي بحثها التحليل النفسي باستفاضة . ان مهمته هي أن يعالج ظاهراتياً الصور التي لم تعايش والتي تشارك الحياة في اعدادها ، ولكن الشاعر أبدعها ، أي أن يعيش ما لم يعش ، وأن يصبح متلقياً للغة موحية. هنالك أشعار قليلة ، مثل بعض قصائد بيير ـ جان جوف ، نجد فيها تجارب من هذا النوع . والحق ، انني لا أعرف مجموعة أشعار كاملة لأي شاعر آخر اغتذت بهذا القدر من التأمل التحليلي النفسي . ولكننا نجد له أحياناً قصائد عبرت خلال لهيب تبلغ حدته درجة أننا لا نحتاج أن نعيش في مصدره الأصلي . لقد قال هو نفسه : **« الشعر يتجاوز مصدره على الدوام ، ولأنه يعاني بعمق في المتعة القصوى أو الحزن فهو يمتلك حرية أكبر »** ويقول في موضع آخر : **« كلما تقدم بي السن ، كلما ازداد تحكمي في الاندفاع ، والابتعاد عن العوامل المساعدة ، متوجهاً نحو الشكل الخالص للغة »** .

ولا أدري اذا كان الشاعر يعتبر العوامل التي يكشفها التحليل النفسي عوامل « مساعدة » أم لا . ولكن في منطقة « الشكل الخالص للغة » لا تتيح لنا عوامل التحليل

النفسي بحدس الصورة الشعرية في طزاجتها . فهذه العوامل هي ، على الأكثر فرص للتحرر . وفي عصرنا الشعري يصبح الشعر « مدهشاً » بشكل خاص لهذا السبب بالذات . وهذا تحون صورة غير متوقعة . ان غالبية نقاد الأدب لا يعون بشكل كاف عدم التوقع هذا ، وهذا بالتحديد ما يجعل مشروعات التفسيرات السايكولوجية المعتادة تفشل . ولكن الشاعر يقرر بوضوح : « الشعر ، خاصة في مساعيه الحالية يمكن مقارنته فقط بالفكر اليقظ المشحون حباً بشيء مجهول ، وقابلاً بشكل جوهري ، للصيرورة » . وبعد ذلك يقول « ويترتب على هذا أننا أمام تعريف جديد للشاعر وهو : هو الذي يعرف ، أي يتجاوز ويسمّي ما يعرف » ثم يقول : « لا شعر دون خلق مطلق » .

مثل هذا الشعر نادر . الجزء الأكبر من الشعر تختلط فيه الانفعالات ، وفيه قدر كبير من علم النفس . وهنا لا تؤكد الندرة والاستثناء القاعدة ، بل يعارضانها ويقيمان وضعاً جديداً . فبدون منطقة التسامي المطلق - مهما كانت السيطرة عليه ومهما كان اعلاؤه ، ورغم كونه بعيداً عن متناول علماء النفس والملحين النفسيين الذين ، على أية حال ، لا يملكون حق دراسة الشعر الخالص - لا يمكن كشف الاستقطاب الشعري بدقة .

قد نتردد في تحديد المستوى الصحيح للانقطاع ، وقد نبقى وقتاً طويلاً في منطقة الانفعالات المختلطة التي تبعث الفوضى في الشعر . وبالاضافة الى هذا فان المستوى العالي الذي نواجه به التسامي المطلق لا يكون واحداً بالنسبة لكل الأرواح . ولكن ضرورة الفصل بين التسامي كما يطرحه المحلل النفسي والتسامي كما يطرحه الظاهراتي هي ، على الأقل ، ضرورة منهجية . يستطيع بالطبع المحلل النفسي أن يدرس الشخصية الانسانية للشاعر ولكنه بسبب بقائه المؤقت - أي المحلل - في منطقة الانفعالات الحادة ، فهو غير معد لدراسة الصور الشعرية في واقعها المتوهج . وقد قال عالم النفس يونغ هذا بكل وضوح : بمواصلة اتباع عادات اصدار الحكم الكامنة في التحليل النفسي « فان الاهتمام ينصرف عن العمل الفني ويضيع في فوضى متاهة علم النفس ، بالبحث في السوابق والأحداث القديمة ، فيصبح الشاعر حالة مرضية ، مثالاً توضيحياً ، يحمل رقماً في سايكولوجية الجنس المرضية . وهكذا فان التحليل النفسي للعمل الفني يبعد بالفن عن غرضه ويحوله الى منطقة المشكلات الانسانية العامة ، ومثل هذه المشكلات لا تقتصر على الفنان وحده ، كما أنها ليست ذات أهمية بالنسبة لفنه » .

لتلخيص ما تقدم أود أن أبدي ملاحظة مثيرة للنقاش ، ورغم أن النقاش ليس من عادتي .

قال روماني لاسكافي جعله الغرور يتجاوز حدوده Ne sutor ultra crepidam « الاسكافي لا يرتفع فوق الحذاء » .

وفي كل مرة يتم فيها طرح مسألة التسامي الخالص حيث يتوجب تحديد وجود الشعر ذاته أن،ألا يحق للظاهراتي أن يقول للمحلل النفسي : Ne psuchor ultra uterum **« المحلل النفسي لا يرتفع فوق الرحم »** .

7

وبكلمة أخرى ، فما يكاد الفن يصبح مكتفياً بذاته حتى يبدأ بداية جديدة . لهذا فانه من المناسب أن نعتبر هذه البداية كنوع من الظاهراتية . فمن حيث المبدأ تلغي الظاهراتية الماضي وتواجه الجديد . وحتى في فن مثل الرسم الذي يحتاج الى مهارة فان الانجازات الهامة فيه تمت بعيداً عن المهارة . وفي دراسة لرسم تشارلس لابيك بقلم جان ليسكور ، كتب يقول :

« رغم أن هذه الأعمال تدل على ثقافة واسعة ، ومعرفة بتعابير دينامية المساحة ، فانهما غير مطبقتين ، ولم تتحولا الى وصفات جاهزة . . . المعرفة يجب أن ترافقها قدرة مساوية على نسيانها . ونسيان المعرفة ليس نوعاً من الجهل بل هو تجاوز صعب للمعرفة . هذا هو الثمن الذي يجب دفعه لجعل مجموعة رسوم نوعاً من البداية الخالصة ، والذي يجعل خلقها تمريناً في الحرية » .

هذه السطور ذات أهمية جوهرية بالنسبة لنا لأننا نستطيع تطبيقها في ظاهراتية الشعر على الفور . والنسيان في الشعر حالة أصلية ، اذا كانت هناك مهارة في كتابة الشعر فينصرف ذلك الى الوظيفة الثانوية ، أي ربط الصور ببعضها . ولكن حياة الصورة الشعرية الكاملة هي في اشراقها المبهر وفي كونها متجاوزة لكل معطيات الادراك .

وهكذا يصبح واضحاً أن عمل الانسان يبتعد عن الحياة الى حد أن الحياة تعجز عن تفسيره . يضيف ليسكور :

« يطلب لابيك من الفعل الابداعي أن يمنحه دهشة كالتي تمنحها الحياة ذاتها » .

الفن ، اذن هو اثراء لخصوبة الحياة ، ونوع من المناقشة بين أنواع الدهشة التي تنبه وعينا وتمنعه من الخدر . ويقتبس ليسكور عبارة عن لابيك تقول :

« اذا أردت مثلاً أن أرسم خيولاً تعبر حاجزاً مائياً في سباق (أوتيه) ، فانني أتوقع من لوحتي أن تمنحني قدراً مما هو غير متوقع يساوي ما أعطاه لي السباق الذي شهدته . انني لاأعني اعادة رسم لوحة طبق الأصل عن الواقع . ولكن علي أن أعيش مجدداً ما شهدته بكليته ، بأسلوب جديد ، وهنا ، من وجهة نظر الرسم . حين أفعل هذا فانني أخلق لنفسي امكانية احداث تأثير طازج » . ويستنتج ليسكور :

« الفنان لا يبتدع أسلوب حياته ، بل يعيش بالأسلوب الذي يبدع به » .

وهكذا فان الرسامين المعاصرين لم يعودوا يعتبرون الصورة الفنيةظ كبديل بسيط للواقع المعاين . **لقد قال بروست في روايته « البحث عن الزمن الضائع »** عن الزهور التي ترسمها (الستير) انها ـ أي الزهور ـ **« فصيلة جديدة أغنى بها الرسام عائلة الزهور وكأنه عالم بستنة ماهر »** .

8

من النادر جداً أن يعالج علم النفس الأكاديمي موضوع الصورة الشعرية ، التي كثيراً ما تعتبر مجرد استعارة بسيطة . وبشكل عام فان كلمة الصورة في كتابات علماء النفس يحيطها الكثير من الفوضى : نرى صوراً ، تنتج صوراً ، نحتفظ بصورة في ذاكرتنا وهكذا . أي أن الصورة هي كل شيء عدا كونها النتاج المباشر للخيال . في كتاب بيرجسون « المادة والذاكرة » يدرس المؤلف مفهوم الصورة بتوسع ولكنه لا يشير الا مرة واحدة الى الخيال المنتج . ولهذا ، فان هذا الانتاج يظل فعلاً لحرية أقل ، وليس له علاقة بالافعال العظيمة الحرة التي تؤكدها الفلسفة البرجسونية .

وفي هذه المرة يشير الفيلسوف « الى حرية الخيال » والصور المتعددة المستمدة منه ويعتبرها « حريات يرفع فيها العقل الكلفة مع الطبيعة » . ولكن هذه الحريات لا تلزم وجودنا ، لا تضيف الى اللغة ولا تجتذبها بعيداً عن دورها المنفعي . انها مجرد عبث . فالخيال لا يكاد يلون ذكرياتنا . وفي منطقة الذاكرة الشاعرية يتفق بروست مع بيرجسون . ان الحريات التي يرفع بها العقل الكلفة مع الطبيعة لا تحدد في الحقيقة طبيعة العقل .

أما ما أراه أنا فان الخيالة هو قوة رئيسية من قوى الطبيعة الانسانية . بالطبع اننا لا نضيف شيئاً اذا قلنا أن الخيال هو مبدع الصور . ولكن هذا سوف ينهي المقارنة بين الصور والذكريات .

بسبب سرعة فعله ، يفصلنا الخيال عن الماضي وعن الواقع ،أنه يواجه المستقبل. وظيفة الواقع الغنية بحكمة الماضي ، كما يعرّفها علماء النفس التقليديون ، يجب أن تضاف اليها وظيفة اللا واقع ، التي تتمتع بايجابية مماثلة لايجابية الوظيفة الأولى ، كما حاولت أن أبين في بعض أعمالي السابقة . أن أي قصور في وظيفة اللا واقع سوف يعيق النفس المبدعة . اذا عجزنا عن التخيل فسوف نعجز عن التنبؤ .

وللحديث بأسلوب أبسط عن مشكلات الخيال الشعري نقول أنه من المستحيل الاستجابة نفسياً للشعر الا اذا أصبحت وظيفتا الواقع واللاواقع متعاونتين . اننا بهذا

نحصل على شفاء حقيقي من التحليل الايقاعي عبر القصيدة ، التي تمزج الواقعي باللاواقعي ، وتمنح دينامية للغة من خلال الفعالية المزدوجة ـ للدرلة وللشعر . وفي الشعر ، يبلغ التزام الكائن الذي يتخيل حداً يتوقف عن كونه مبتدأ جملة « يكيف نفسه » . فلا تعود الظروف الواقعية ذات طابع قسري . لأنه ، في الشعر ، يأخذ الشعر مكانه في الهامش ، بالضبط حيث تأتي وظيفة اللا واقع لتسحر أو تزعج ـ ولكنها توقظ دوماً ـ الكائن النائم التائه في حركته الأوتوماتيكية . وعندها فان أمكر أنواع هذه الأوتوماتية ، أوتوماتية اللغة ، تتوقف وظيفتها حين ندخل مجال التسامي الخالص . وحين نشاهد الخيال المولِّد من قمة التسامي الخالص ، فانه لا يصبح كبير الأهمية . وكما قال جان بول ريشتر : « الخيال المولِّد هو نثر الخيال المبدع » .

9

في هذه المقدمة الفلسفية ـ التي طالت أكثر مما يجب ـ لخصت مجموعة من الأطروحات العامة التي أودّ أن أختبرها في الدراسة التالية وفي دراسات أخرى آمل أن أكتبها ، ومجال بحثي في هذا الكتاب له ميزة كونه محدداً . فالصور التي أود فحصها هي الصور البسيطة للمكان المناسب . وعلى هذا الأساس ، فهذه الدراسة تستحق أن تسمى Topophilia هوس المسح الشامل . انها تبحث في تحديد القيمة الانسانية لأنواع المكان الذي يمكننا الامساك به ، والذي يمكن الدفاع عنه ضد القوى المعادية ، أي المكان الذي نحب . وهو مكان ممتدح لأسباب متعددة مع الأخذ بالاعتبار الفروق المتضمنة في الفروق الشعرية . ويرتبط بقيمة الحماية التي يمتلكها المكان والتي يمكن أن تكون قيمة ايجابية ، قيم متخيلة سريعاً ما تصبح هي القيم المسيطرة . ان المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكاناً لا مبالياً ، ذا أبعاد هندسية وحسب . فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط ، بل بكل ما في الخيال من تحيز . اننا ننجذب نحوه لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية . في مجال الصور ، لا تكون العلاقات المتبادلة بين الخارج والالفة متوازية . ومن ناحية أخرى، فان المكان المعادي لا يكاد يكون مذكوراً في هذه الصفحات . ان مكان الكراهية والصراع لا يمكن دراسته الا في سياق الموضوعات الملتهبة انفعالياً والصور الكابوسية . هنا سوف نكتفي بالصور التي تجتذب . ويتضح سريعاً انه بالنسبة للصور أن الجاذبية والنفور لا ينتسبان الى تجارب متناقضة . المصطلحات ذاتها هي المتناقضة . فحين ندرس الكهرباء أو المغناطيسة نرى تماثلاً بين الجاذبية والنفور . كل ما نحتاجه هو تغيير المعادلة الجبرية . ولكن الصور لا تتكيف بشكل جيد للأفكار الهادئة ، وخاصة الأفكار المحددة . فالخيال يتخيل ويغني نفسه دون توقف بالصور الجديدة . وما أود استكشافه هو ثروة الوجود المتخيل .

وفيما يلي عرض سريع لفصول هذا الكتاب .

أولاً - وكما يليق بدراسة عن صور الالفة ، سوف نطرح مسألة جماليات البيت . وتتوارد الأسئلة : كيف يمكن للحجرات السرية ، الحجرات التي اختفت من الوجود أن تصبح ملاجىء لماض لا ينسي ؟ أين وكيف تجد الراحة مواقف ؟ كيف يحدث أنه في بعض الأحيان يصبح مأوى مؤ قتاً ممتلكاً ، في أحلام يقظتنا الحميمة ، سمات ليس لها أساس موضوعي ؟ اننا نمتلك خلال صورة البيت مبدأ حقيقياً لسايكولوجية الدمج . وتشكل السايكولوجيا الوصفية ، وسايكولوجيا العمق والظاهراتية مجموعة المبادىء التي أطلقت عليها اسم Topo - analysis المسح التحليلي . تظهر صورة البيت وكأنها أصبحت طوبوغرافية وجودنا الحميم . وحتى يبين مدى تعقيد مهمة عالم النفس الذي يدرس أعماق النفس الانسانية فان يونغ طلب الى قرائه تأمل المقارنة التالية :

« علينا أن نصف ونشرح بناية طابقها الأعلى مبني في القرن التاسع عشر ، والطابق الأرضي يعود الى القرن السادس عشر وبعد معاينة دقيقة لمعمارها اتضح أنها بنيت من برج للسكن يعود الى القرن الحادي عشر . في القبو نكتشف جدران أساس رومانية ، وتحته كهف يوجد على أرضيته أدوات حجرية وبقايا حيوانات من العصر الجليدي في الطبقات التي تحت ذلك . ان هذه صورة تشبه تكويننا العقلي » . ومن الطبيعي أن يعي يونغ قصور هذه المقارنة . ولكن لسهولة التشبيه ، فهناك أساس لاستعمال البيت كأداة لتحليل النفس الانسانية . ألا نجد في داخلنا - مستعينين بهذه الأداة - ونحن نحلم في بيوتنا المتواضعة بهناء الكهف ؟ وهل اختفت أبراج أرواحنا الى الأبد ؟ هل سنظل ، كما يقول بيت شعر لجيراردي نرفال ، كائنات « تحطمت ابراجها » ؟ ليست ذكرياتنا فحسب بل ما نسيناه من أحداث « تسكن بيتاً » . روحنا مأوى . وحين نتذكر البيوت والحجرات فاننا نتعلم أن نسكن داخل أنفسنا . والآن قد اتضح كل شيء فان صور البيت تسير في اتجاهين : انها في داخلنا بنفس القدر الذي تكون هي في داخلها ، وهذا التفاعل يطول ليحتاج الى فصلين طويلين لوضع الخطوط العامة لملابسات صور البيت .

بعد هذين الفصلين عن بيوت الانسان درست مجموعة من الصور التي يمكن اعتبارها بيوت الأشياء : الأدراج والصناديق والخزائن. أي سايكولوجيا تختفي وراء مفاتيحها وأقفالها ! انها تحمل في داخلها نوعاً من جماليات الأشياء المخفية . ولتمهيد الطريق لظاهراتية الأشياء المخفية ، فان ملحوظة أولية واحدة تكفينا : لا يمكننا تخيل درج فارغ . يمكن تصوره ذهنياً فقط . وبالنسبة لنا ، حيث يتوجب علينا أن نصف ما نتخيله قبل أن نتحدث عما نعرفه ، ما نحلم به قبل أن نتحدث عما نحن على يقين منه ، فان كل الخزائن ممتلئة .

في بعض الأحيان نعتقد أننا ندرس موضوعاً في حين أننا في حالة حلم يقظة .

ويشير الفصلان اللذان كتبتهما عن الأعشاش والقواقع ـ مساكن الفقريات وغير الفقريات ـ الى نشاط الخيال الذي لا يكاد يحدده واقع الأشياء .

خلال تأملي الطويل لخيال العناصر الأربعة عايشت مرة أخرى أحلاماً هوائية ومائية لا حصر لها ، وكان ذلك وفقاً لمتابعتي للشعراء حين يبدعون صور العش على الشجرة ، أو الكهف الحيواني المتجسد في القوقعة . وفي بعض الأحيان ، فانني حتى حين ألمس الأشياء ، أظل أحلم بالعنصر .

وبعد أن تابعت أحلام يقظة سكني هذه الأماكن التي لا تصلح للسكنى، أعود الى الصور ، التي تحتاج منا ، حتى نعيش فيها ، أن نصبح صغار الحجم جداً ـ كما هي الحال بالنسبة للأعشاش والقواقع . وفي بيوتنا أركان وزوايا نحب أن ننطوي فيها بارتياح . الالتفاف والانطواء الجسديان ينتميان الى ظاهراتية فعل يسكن والذين تعلموا أن يتكوروا في الزوايا والأركان هم الذين يستطيعون السكنى بحدة . وفي هذا المجال ، نمتلك في داخلنا مجموعة كاملة من الصور والذكريات التي لا نبوح بها بسهولة . أن المحلل النفسي الذي يرغب في تنظيم صور انطواء الراحة يستطيع أن يقدم لنا وثائق عديدة عن هذا الموضوع . أما الوثائق التي تحت يدي فهي مجرد وثائق أدبية . ولهذا كتبت فصلاً قصيراً عن (الزوايا والأركان) وقد دهشت أن كتاباً بارزين قد أضفوا احتراماً أدبياً على هذه الوثائق النفسية .

وبعد هذه الفصول المخصصة للمكان الأليف حاولت دراسة ما الذي يقدمه جدل الصغير والكبير لجماليات المكان . وكيف أنه في المساحة الخارجية يستفيد الخيال من نسبية الحجم ، دون الاستعانة بالأفكار ، وبشكل طبيعي تماماً . ولقد وضعت جدل الصغير والكبير تحت شارة المتناهي في الصغر والمتناهي في الكبر . ولكن هذين ليسا متضادين كما يظن البعض . ففي الحالتين يجب ألا نناقش الصغير والكبير بما هما عليه موضوعياً ، وذلك لأنني في هذا الكتاب أدرسهما فقط على أساس كونهما قطبين لاسقاط« Projection » الصور . في أعمالي الأخرى حاولت ـ فيما يختص بالمتناهي في الكبر ـ أن أحدد تأملات الشاعر أمام مشاهد الطبيعة المهيبة . ولكن ما يهمني هنا هو الانخراط بحميمية أكثر في حركة الصورة . فحاولت مثلاً أن أبرهن ـ مستنداً الى بعض القصائد ـ أن الاحساس بالمتناهي في الكبر يوجد في داخلنا ، ولا يرتبط بالضرورة بشيء .

عند هذه النقطة في كتابي ، كنت قد جمعت عدداً كافياً من الصور لأطرح ـ بطريقتي الخاصة ، أي باعطاء الصور قيمها الأنطولوجية ـ جدل الداخل والخارج ،

والذي يؤ دي بنا الى جدل المفتوح والمغلق .

وبعد هذا الفصل هناك بعنوان « ظاهراتية الاستدارة » وقد كانت الصعوبة التي ينبغي أن أتخاطاها في هذا الفصل هي تجنب كل الدلائل الهندسية . وبكلمة أخرى ، كان علي أن أبدأ بنوع من ألفـة الاستدارة . اكتشفت صوراً لهذه الاستدارة المباشرة بين المفكرين والشعراء ، صوراً ـ وهذا كان بالنسبة لي أمراً جوهرياً ـ وليس استعارات . وقد أتاح لي هذا فرصة أخرى لكشف الطابع الذهني للاستعارة ولأن أبين مرة أخرى النشاط الذي يميز الخيال الخالص .

كان في رأيي أن الفصلين الأخيرين في هذا الكتـاب ، المليئـين بالتضمينـات الميتافيزيقية ينتميان الى كتاب آخر أرغب في تأليفه . وسوف يكون هذا الكتاب تكثيفاً لعدد من المحاضرات ألقيتها في السوربون خلال السنوات الثلاث الأخيرة من عملي كأستاذ . ولكن هل أملك القدرة على كتابة هذا الكتاب ؟ لأن هناك فارقاً بين الكلمات التي نستعملها أمام جمهور من الأصدقاء وبين النظام الذاتي الذي نحتاجه لتأليف كتاب . حين نحاضر فنحن نتوهج بفرح التعليم ، وفي بعض الأحيان تفكر كلماتنا لنا . ولكن حين نكتب كتاباً فاننا نحتاج الى تأمل حقيقي وجاد .

غاستون باشلار

الفصل الأوّل

البيت : من القبو الى العلية
دلالة الكوخ

من هذا القادم يدق باب البيت ؟
باب مفتوح ، ندخله
باب مغلق ، معتكف
نبض العالم يخفق خلف بابي .

بيير ألبير بيرو

(1)

من الواضح تماماً أن البيت كيان مميز لدراسة ظاهراتية لقيم الفة المكان من الداخل ، على شرط أن ندرسه كوحدة وبكل تعقيده ، وان نسعى الى دمج كل قيمه الخاصة بقيمة واحدة أساسية . وذلك لأن البيت يمدنا بصور متفرقة ، وفي الوقت ذاته يمنحنا مجموعة متكاملة من الصور . وفي الحالتين سوف أبين أن الخيال يمنح اضافات لقيم الواقع . ان نوعاً من الانجذاب نحو الصور يركزها ـ أي القيم ـ في البيت . فلو تجاوزنا ذكرياتنا عن كل البيوت التي سكناها ، والبيوت التي حلمنا أن نسكنها ، فهل نستطيع أن نعزل ونستنبط جوهراً حمياً ، ومحدداً ، يبرر القيمة غير الشائعة لكل الصور المتعلقة بالالفة المحمية ؟ وهذه هي اذن المسألة الرئيسية .

لحل هذه المسألة لا يكفي أن نعتبر البيت « شيئاً » . بامكاننا أن نصدر أحكامنا عليه ونكون أحلام اليقظة حوله . فبالنسبة للظاهراتي وللمحلل النفسي ولعالم النفس (الترتيب بالنسبة للثلاثة حسب تأثيرهم) لا تقتصر مسألة البيت على اعطاء وصف له ، أو ذكر مختلف أجزائه وتبيان وظيفة كل جزء وما تمنحه لنا من الراحة . بل على عكس هذا تماماً ، اذ يتوجب علينا التجاوز عن وصف البيت ـ سواء كان ايراد حقائق أو انطباعات ـ للوصول الى الصفات الأولية التي تكشف ارتباطاً بالبيت يتوافق على نحو من الأنحاء مع الوظيفة الأساسية للسكنى . فقد يقدم لنا الجغرافي أو عالم الاثنوغرافيا (1) أوصافاً لمختلف

---

(1) الأنثوغرافيا هو علم الأنثروبولوجي الوصفي ، والأنثروبولوجيا علم يبحث في أصل الجنس البشري وعاداته وطقوسه على أساس وحدة الانسان مع الطبيعة .

أنواع البيوت . أما بالنسبة للظاهراتي فسوف ينصرف الى البحث عن البذرة الجوهرية والمؤكدة والمباشرة لما يوفره هذا النوع أو ذاك من هناءة . ان أول مهمة للظاهراتي في كل بيت أن يجد القوقعة الأصلية .

ان كثيراً من المسائل سوف تطرح نفسها ، إذا أردنا تحديد الحقيقة العميقة للملامح والسمات الذقيقة ، المتضمنة في ارتباطنا بمكان ما .

وبالنسبة للظاهراتي فان هذه الظلال الدقيقة يتوجب اعتبارها التخطيط الأولى لظاهرة نفسية ، لأنها ـ الظلال الدقيقة ـ ليست زخرفاً مقحماً وسطحياً . وعلينا ، لهذا ، أن نفسر الكيفية التي نسكن فيها بيتاً ـ مكاننا ذا الأهمية الحيوية ـ وأن يتم ذلك في توافق مع جدل الحياة ، وأن ينفذ هذا التفسير الى شرح الوسيلة التي نرسي بها جذورنا يوماً بعد يوم ، في « زاوية من هذا العالم » .

البيت هو ركننا في العالم . انه ، كما قيل مراراً ، كوننا الأول ، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى . واذا طالعنا بالفة فسيبدو أبأس بيت جميلاً . ان مؤلفي كتب « البيوت المتواضعة » كثيراً ما يذكرون هذا الملمح من جماليات المكان . ولكن هذا الذكر مختصر جداً . فلأنهم لا يجدون الا القليل يقولونه عنها فانهم يكتبون عنها باستعجال : انهم يصفونها كما هي دون معايشة بدائيتها ، تلك البدائية التي تسم كل البيوت ـ غنيها وفقيرها ـ والتي يتم اكتشافها اذا رغبنا أن نمارس أحلام اليقظة .

ولكن حياة البالغين تفتقد مزايا جوهرية ، وروابطها الأنثرو ـ كونية ضعفت الى حد أننا توقفنا عن الاحساس بالارتباط الأول بكون البيت . ان عدداً غير قليل من الفلاسفة التجريديين ، من الفلاسفة المتصفين بوعي العالم يكتشفون الكون من خلال اللعبة الجدلية بين الأنا وما ليس أنا . وهم بهذا يعرفون الكون قبل أن يعرفوا البيت ، يعرفون الأفق البعيد قبل معرفة مكان راحتهم . في حين أننا لو درسنا بدايات الصور ظاهراتياً فانها سوف تعطينا الدليل الملموس لقيم المكان المسكون ، للا أنا الذي يحمي الأنا .

الحق ، أننا هنا لمسنا مسألة لا بد لنا من تكشف صورها ، وهي : كل الأمكنة المأهولة حقاً تحمل جوهر فكرة البيت . خلال هذا الكتاب سوف نرى أن الخيال يعمل في هذا الاتجاه أينما لقي الانسان مكاناً يحمل أقل صفات المأوى : سوف نرى الخيال يبني « جدراناً » من ظلال دقيقة ، مريحاً نفسه بوهم الحماية ـ أو ، على العكس . نراه يرتعش خلف جدران سميكة متشككاً بفائدة أقوى التحصينات . باختصار ، وطبقاً لجدل لا نهائي فان ساكن البيت يضفي عليه حدوداً . أنه يعيش تجربة البيت بكل واقعيتها وحقيقتها خلال الأفكار والأحلام . اننا لا نعود « نعيش » البيت حقاً خلال سماته

الوضعية ولا من خلال الأوقات التي نتبين فيها منافعه . ان ماضينا كاملاً يأتي ليسكن البيت الجديد . ان المثل القديم الذي يقول « اننا نجلب أوجارنا معنا » . يحتمل تنويعات عديدة . ان حلم اليقظة يتعمق الى حد أن منطقة من التاريخ البعيد جداً تنتفح أمام الحالم بالبيت ، منطقة تتجاوز أقدم ذكريات الانسانية . ان البيت ، مثله مثل الماء والنار ، سوف يتيح لي في هذا الكتاب استرجاع لمحات من أحلام يقظة تضيء ذلك الدمج بين القديم جداً وبين المستعاد من الذكريات . وهذه المنطقة التي تنفتح على تاريخ سحيق يرتبط فيها الخيال بالذاكرة ، كل منهما يعمق الآخر .

وبالنسبة لسلم القيم فانهما يشكلان منطقة مشتركة للذاكرة والصورة . وهكذا فاننا لا نعيش تجربة البيت يوماً بيوم مثلما نعيش تسلسل قصة . خلال أحلام اليقظة تتداخل مختلف البيوت التي سكناها ونحتفظ بكنوز الأيام السالفة . وعندما نسكن بيتاً جديداً ، وتتوارد الينا ذكريات البيوت التي عشنا فيها من قبل فاننا ننتقل الى أرض الطفولة غير المتحركة ، غير المتحركة كالذكريات البالغة القدم . نحن نعيش تثبيتات(1) السعادة(2) . اننا نريح أنفسنا من خلال أن نعايش مرة أخرى ذكريات الحماية . ان مكاناً مغلقاً يجب أن يحتفظ بذكريات ، ويتيح لها في الوقت ذاته الاحتفاظ بقيمتها الأساسية كصور . ان ذكريات العالم الخارجي لن يكون لها قط نسق ذكريات البيت ، وحين نستدعي هذه الذكريات فاننا نضيف الى مخزون ذكرياتنا من الأحلام . أننا لسنا مؤرخين حقيقيين ، بل نحن أقرب الى الشعراء ، وقد تكون انفعالاتنا ليست الا تعبيراً عن الشعر الذي فقدناه .

وهكذا ، فاننا حين ندرس صور البيت مع عدم تحطيم التضامن القائم بين الذاكرة والخيال ، فاننا نأمل أن نجعل الآخرين يشعرون بالمرونة النفسية التي تحركنا من أعماق لا يمكن تصور مداها . اننا نلمس العمق الشعري النهائي للبيت خلال الشعر - ربما أكثر من الذكريات .

وبهذا ، فلو طلب الي أن أذكر الفائدة الرئيسية للبيت لقلت : البيت يحمي أحلام اليقظة ، والحالم ، ويتيح للانسان أن يحلم بهدوء . ان الفكر والتجربة لا يكرسان وحدهما القيم الانسانية . فالقيم المنسوبة الى أحلام اليقظة تسم الانسانية في العمق . يتميز حلم اليقظة بالاكتفاء الذاتي اذ يستمد متعة مباشرة من وجوده ذاته . ولهذا فان الأماكن التي مارسنا فيها أحلام اليقظة تعيد تكوين نفسها في حلم يقظة جديدة . ونظراً لأن ذكرياتنا عن البيوت التي سكناها نعيشها مرة أخرى كحلم يقظة ، فان هذه البيوت

---

(1) مرض نفسي يثبت فيه الانسان عند مرحلة من الطفولة أو موقف معين لا يستطيع تجاوزهما . « المترجم »

(2) علينا أن نعترف « التثبيتات » بفضائلها ، وهذه تختلف عن معناها في التحليل النفسي ، حيث يتطلب العلاج ازالة هذه التثبيتات .

تعيش معنا طيلة الحياة .

الآن يتضح هدفي : يجب أن أبين أن البيت هو واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الانسانية . ومبدأ هذا الدمج وأساسه هما أحلام اليقظة . ويمنح الماضي والحاضر والمستقبل البيت ديناميات مختلفة ، كثيراً ما تتداخل ، أو تتعارض ، وفي أحيان تنشط بعضها بعضاً . في حياة الانسان ينحّي البيت عوامل المفاجأة ويخلق استمرارية . ولهذا ، فبدون البيت يصبح الانسان كائناً مفتتاً . إنه ـ البيت ـ يحفظه عبر عواصف السماء وأهوال الأرض .

البيت جسد وروح ، وهو عالم الانسان الأول . قبل أن « يقذف بالانسان في العالم » كما يدعي بعض الفلاسفة الميتافيزيقيين المتسرعين فانه يجد مكانه في مهد البيت . وأي ميتافيزيقيا دقيقة لا تستطيع اهمال هذه الحقيقة البسيطة لأنها قيمة هامة ، نعود اليها دائماً في أحلام يقظتنا . الوجود أصبح الآن قيمة . الحياة تبدأ بداية جيدة ، تبدأ مسيجة ، محمية دافئة في صدر البيت .

من وجهة نظري كظاهراتي ، ان الفلسفة التي تنطلق من لحظة «إلقاء الانسان في العالم » هي فلسفة ثانوية . انها تقفز من فوق الأوليات ، وتلك ، حين كان الوجود هنيئاً ، حين كان الانسان منخرطاً في الهناءة ، وحين كانت الهناءة ترتبط بالوجود . لشرح ميتافيزيقياء الوعي علينا أن ننتظر التجارب التي يمر عبرها الانسان حين يلقى به الى العالم ، خارج البيت ، وهو وضع تحتشد فيه عداوة البشر والكون . ولكن الميتافيزيقا الكاملة ، المحتوية على الوعي واللاوعي ، تبقى قيمها في داخلها . في داخل الوجود ، في وجود الداخل ، يغلف الدفء الوجود مرحباً . الوجود يحكم نوعاً من الجنة الأرضية تذوب في متع المادة الكفوء . وكأن الانسان في هذه الجنة المادية ينغمر في غذاء واف ، وقد منح كل المزايا الجوهرية .

حين نحلم بالبيت الذي ولدنا فيه ، وبينما نحن في أعماق الاسترخاء القصوى ، ننخرط في ذلك الدفء الأصلي ، في تلك المادة لفردوسنا المادي . هذا هو المناخ الذي يعيش الانسان المحمي في داخله . سوف نعود الى الملامح الأمومية للبيت . وأود هنا ، عابراً ، أن أؤكد امتلاء وجود البيت . أحلام يقظتنا تقودنا اليه . ان الشاعر يعرف جيداً أن البيت يحمل الطفولة ساكنة « بين ذراعيه » . يقول ريلكه :

البيت ، قطعة المرج ، يا ضوء المساء
فجأة تكتسب وجهاً يكاد يكون انسانياً
انت قريب منا للغاية ، تعانقنا ونعانقك .

(2)

الكثير من ذكرياتنا محفوظة بفضل البيت . واذا كان البيت أكثر تعقيداً ، أي له قبو وعليّة وأركان منعزلة ودهاليز وأروقة فان أحلامنا تكون أكثر تحدداً . نعود اليها دوماً في أحلام يقظتنا . ولهذا فعلى المحلل النفسي أن يركز عنايته على التمركز المكاني البسيط لذكرياتنا . وسوف أطلق اسم المسح ـ التحليلي على هذا التحليل النفسي المساعد . ولهذا فلسوف يكون المسح ـ التحليلي دراسة سايكولوجية منهجية لمواقع الالفة في حياتنا . في مسرح الماضي الذي هو ذاكرتنا يحافظ الديكور المسرحي على الأشخاص في أدوارها الرئيسة . في بعض الأحيان نعتقد أننا نعرف أنفسنا من خلال الزمن ، في حين أن كل ما نعرفه هو تتابع تثبيتات في أماكن استقرار الكائن الانساني الذي يرفض الذوبان ، والذي يود حتى في الماضي ، حين يبدأ البحث عن أحداث سابقة أن يمسك بحركة الزمن . ان المكان ، في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها ، يحتوي على الزمن مكثفاً . هذه هي وظيفة المكان .

إذا أردنا العودة الى ما قبل التاريخ ، أو حتى ونحن في داخل التاريخ ، وحاولنا أن نفصل من تاريخنا تاريخ الأشخاص غير المؤكد الذين يثقلون تاريخنا فلسوف يتبين لنا أن تقاويم حياتنا قوامها الصور . ولتحليل وجودنا طبقاً لهرمية أنطولوجية ، أو حتى لنحلل نفسياً لا وعينا الكامن في أماكن بدائية ، يصبح من الضروري ـ وعلى هامش التحليل النفسي المعروف ـ أن نزيل الطابع الاجتماعي لذكرياتنا الهامة ، ونقف على مستوى أحلام اليقظة التي عشناها في أماكن عزلتنا . وفي بحث كهذا تكون احلام اليقظة اكثر جدوى من أحلام المنام . وهي تكشف أيضاً أن أحلام اليقظة قد تكون مختلفة جداً عن أحلام المنام .

حين نواجه فترات الصمت هذه فان صاحب منهج المسح ـ التحليلي سوف يبدأ في القاء الأسئلة : هل كانت الحجرة كبيرة ؟ هل كانت العلية مكتظة بالأشياء ؟ هل كانت الأركان دافئة ؟ كيف كانت تضاء ؟ وكيف يحقق الانسان الصمت في هذه الأجزاء ؟ وكيف كان يتذوق الصمت الخاص جداً لمختلف أماكن العزلة التي يمارس فيها حلم اليقظة وحيداً ؟

المكان هنا هو كل شيء حيث يعجز الزمن عن تسريع الذاكرة . الذاكرة ـ أية أداة غريبة هي ! ـ لا تسجل استمرارية واقعية ، بالمعنى البيرجسوني . اننا عاجزون عن معايشة الاستمرارية التي تحطمت . نستطيع أن نفكر فيها فقط بمستوى تجريدي خال من الكثافة . ان أجود عينات الاستمرارية المتحجرة الناتجة عن البقاء الطويل في المكان توجد في وعبر المكان : مقصورات اللاوعي . الذكريات ساكنة ، وكلما كان ارتباطها بالمكان أكثر تأكيداً كلما أصبحت أوضح . ان وضع الذاكرة في الزمن هو فعل كتاب السيرة وهي

تتوافق مع نوع من التاريخ الخارجي ، لاستعمال خارجي ، يريد الكاتب نقله الى الآخرين . ولكن الكتابة التأويلية ، وهي أكثر عمقاً من كتابة السيرة ، يجب أن تحدد المراكز المصيرية بتخليص التاريخ من روابطه العابرة ، والتي لا تؤثر على مصيرنا . لأن معرفة الالفة ، والوقوف عند أماكن الفتنا أكثر إلحاحاً من تحديد بضعة تواريخ .

كثيراً ما يضع التحليل النفسي انفعالاتنا في « القرن » الزمني . في الواقع ،تنضج انفعالاتنا في العزلة : الانسان الانفعالي يعد انفجاراته وأفعاله في هذه العزلة .

ان كل أماكن لحظات عزلتنا الماضية ، والأماكن التي عانينا فيها من الوحدة ، والتي استمتعنابها ورغبنا فيها وتآلفنا مع الوحدة فيها تظل راسخة في داخلنا ، لأننا نرغب في أن تبقى كذلك . الانسان يعلم غريزياً أن المكان المرتبط بوحدته مكان خلاق ، يحدث هذا حتى حين تختفي هذه الأماكن من الحاضر ، وحين نعلم أن المستقبل لن يعيدها الينا ، وحين نعلم أنه لم يعد هنالك عليّة ، ولا حجرة سطح ، تظل هنالك حقيقة اننا عشنا مرة في حجرة السطح ، واننا مرة أحببنا العلّية .

اننا نعود اليها في أحلام الليل . لهذه الأماكن قيمة القوقعة . وحين نصل الى نهاية متاهات النوم ونصل الى مناطق النوم العميق فقد نعيش هناءة حلم اليقظة ذاته ، يصبح استرجاع لحظات المكان المحصور ، البسيط ، المغلق ، تجارب المكان المنعش للقلب ، المساحة التي لا تحاول التمدد ، ولكن أشد ما ترغب فيه هو أن تُمتلك . وقد تكون حجرة السطح قد بدت لنا في الماضي أصغر مما يجب باردة في الشتاء وحارة في الصيف . ولكننا عندما نستعيدها من خلال أحلام اليقظة ، يصعب علينا أن نعرف من خلال أي نوع من التوفيقية أصبحت حجرة السطح كبيرة وصغيرة ، ودافئة وباردة ، في الشتاء ، في نفس الوقت .

(3)

وما دام الأمر كذلك ، فسوف أضيف تفصيلاً ضئيلاً الى أساس المسح ـ التحليلي . أشرت من قبل أن اللاوعي يقطن البيت . ويمكننا أن نضيف أنه يعيش في سعادة كبيرة في مكان سعادته . اللاوعي الاعتيادي يعرف كيف يكيف نفسه أينما حل ، ويأتي التحليل النفسي لمساعدة اللاوعي المخلوع ، الذي أزيح من مكانه بخشونة ولؤم . ولكن التحليل النفسي يضع الانسانية في حركة، أكثر مما يبقيها في حالة سكون . انه يطالب الانسان أن يعيش خارج مقصورات اللاوعي ، ويقتحم الحياة ، وأن يخرج من ذاته . ومن الطبيعي أن يكون هذا فعلاً صحياً . لأن علينا أن نعطي مصيراً خارجياً للانسان الداخلي . ولنتوافق مع هذا الفعل الصحي للتحليل النفسي علينا أن نقوم بمسح لكل الأماكن التي دعتنا للخروج من ذواتنا .

تقول مارسلين ديبورديه فالمور وهي تتذكر موطنها الأول :

احمليني أيتها الطرقات . . .

وأي شيء جميل وديناميكي هي الطريق وكم تبدو طرقات الهضاب واضحة ودقيقة بالنسبة لوعينا العضلي ! ولقد عبر جان كوبير عن هذه الدينامية في سطر واحد :

آه ، ياطرقاتي وايقاعها

عندما أعيش ، ديناميكياً ، الطريق التي « تصعد » التل أصبح متأكداً أن الطريق ذاتها لها عضلات ، أو على الأصح عضلات مضادة . انه تمرين لطيف بالنسبة لي ، في حجرتي في باريس ، أن أتصور الطريق على هذا النحو . وأشعر وأنا أكتب هذه الصفحة انني تحررت من واجبي في القيام بنزهة : انني متأكد أنني خرجت من البيت .

علينا ، في الواقع ، أن نوجد وسائط لا حصر لها بين الواقع والرمز اذا أردنا أن نعطي الأشياء كل ما توحي به من حركة . لقد رأت جورج صاند الحياة تمضي وهي جالسة بجوار طريق رملي أصفر . كتبت تقول : « أي شيء أجمل من الطريق ؟ انها صورة ورمز لحياة نشطة متنوعة » .

على كل واحد منا ، اذن ، أن يتحدث عن طرقه الخاصة ، ومفترق طرقه ، ودككه التي يجلس عليها بجوار الطريق . وعليه أن يعد خارطة كخارطة مساحي الأراضي لحقوله ومروجه المفقودة . يقول ثورو أن خارطة حقوله محفورة في روحه . وكتب جان واهل مرة يقول :

زَبَد الأسيجة
احتفظ به بعمق في داخلي

وهكذا فاننا نملأ الكون برسوم عشناها . وليس ضرورياً أن تكون هذه الرسوم دقيقة . كل المطلوب أن يكون لها نغمية حياتنا الداخلية . ولكن أي كتاب يمكن كتابته ليحسم كل هذه الأمور ! المكان يدعونا للفعل ولكن قبل الفعل ينشط الخيال ، ينقّي الأرض ويحرثها . ان علينا أن نتحدث عن منافع كل هذه الأفعال . لقد قدم التحليل النفسي ملاحظات كثيرة عن موضوع السلوك المتسم بالاسقاط Projection عن رغبة الأشخاص المنفتحين في التعبير عن انطباعاتهم الحميمة في الخارج . ان مسحاً تحليلاً خارجانياً « exteriorist » سوف يعطينا تحديداً أكثر لهذا السلوك المتسم بالاسقاط من خلال تعريفه لأحلام اليقظة التي تتصل بالأشياء . ولكنني هنا لن أقوم بهذه المهمة الواجبة ، مهمة بحث المسألة المزدوجة بشقيها الهندسي والفيزيائي الخياليين المتعلقة بالانطواء والانفتاح . كما أنني لا أعتقد أن هذين الفرعين من الفيزياء لهما نفس الأهمية

النفسية . ان بحثي منصرف الى منطقة الالفة ، وهي المنطقة التي يسيطر فيها الوزن والأهمية النفسيتين .

ولهذا فلسوف أضع ثقتي بقوةالجذب التي تتميز بها كل مناطق الالفة . لا يوجد الفة حقيقية منفرة . كل مناطق الالفة موسومة بالجاذبية . وجودها هو الوجود الهنيء . وفي مثل هذه الظروف فان المسح ـ التحليلي يحمل طابع هوس المسح وسوف ندرس المأوى والحجرات طبقاً لتصنيفها .

(4)

ان سمات المأوى تبلغ حداً من البساطة ومن التجذّر العميق في اللاوعي يجعلها تستعاد بمجرد ذكرها ، أكثر مما تستعاد من خلال الوصف الدقيق لها . هنا الظل الدقيق ينم عن اللون . ولهذا فان كلمة الشاعر ، بسبب وقعها الصادق تحرك أعماق وجودنا .

ان رسم صورة مبالغ في جمالها للبيت تلغي الفته . ويصدق هذا على الحياة ، ولكنه أصدق ما يكون في أحلام اليقظة . ان البيوت الحقيقية للذاكرة ، البيوت التي نعود اليها في أحلامنا ، البيوت الثرية بأحلام اليقظة ، لا تمنح نفسها بسهولة للوصف ، فوصفها يشبه أن نفرج الزوار عليها . قد نستطيع أن نحكي كل شيء عن الحاضر ، ولكن ماذا عن الماضي ! بيت أحلام اليقظة يجب أن يحتفظ بظلاله . ان ذلك ينتمي الى أدب العمق ، الى الشعر ، وليس للأدب المنساب ، الذي يحتاج الى حكايات الآخرين ليحلل الالفة . كل ما علي أن أقوله عن بيت الطفولة هو ما يكفي لجعلي في حالة حلم يقظة ويضعني على عتبة الأحلام حيث أجد السعادة في الماضي . عندها آمل أن تمتلك صفحتي الرنين الصادق ـ لصوت بعيد في داخلي ، وهو الصوت الذي نسمعه كلنا عندما نصغي لأبعد ذكرى وحين نكون على حدود الذاكرة ، وحتى متجاوزين الذاكرة ، ونصل الى الأزمان السحيقة . كل ما نوصله للآخرين هو تكييف لما هو خفي وسري ، ولكننا لا نستطيع أبداً أن نحكي عن ذلك بموضوعية . ما هو خفي لا يمكن أن يمتلك موضوعية مطلقة . وفي هذا المجال ، نحن نكيف عالم أحلام اليقظة ولكننا لا نخلقه (1) .

مثلاً ، ما فائدة رسم مخطط لحجرة ، كانت حجرتي بالفعل ، في وصف الحجرة الصغيرة الواقعة عند نهاية السقف ، وأن نقول أنه من النافذة ، وعبر فجوة بين السطوح ، نستطيع أن نرى التل . أنا وحدي ، من ذكرياتي عن قرن آخر ، أستطيع أن أفتح الخزانة التي تحتفظ لي وحدي بتلك الرائحة الفريدة ، رائحة الزبيب وهو يجف على صينية

(1) بعد أن يصف بيت الطفولة يقول سان بيف : « ليس لك يا صديقي الذي لم تزر هذا المكان ، وحتى لو زرته ، فانك لن تستطيع أن تحس الانطباعات وترى الألوان مثلي أنا ، والتي أطلب المعذرة لوصفها بهذا التفصيل . ولا تحاول أن ترى ذلك كله بما قلته انا ، دع الصورة تطفو في داخلك ، دعها تعبر خفيفة ، فأقل القليل منها يكفيك » .

مصنوعة من البوص . رائحة الزبيب ! انها رائحة تفوق الوصف ، رائحة تحتاج الى الكثير من الخيال لتشمها . ولكنني أطنب . اذا قلت أكثر من ذلك فان القارىء حين يعود الى حجرته لن يفتح الخزانة الفريدة برائحتها الفريدة ، التي هي علامة الالفة . وهنا مفارقة ، فاذا أردنا أن نقدم للقارىء قيم الالفة فعلينا أن ندفعه الى حالة من تعليق القراءة . لأن القارىء لن يستطيع دخول عالم حلم اليقظة الا بعد أن يتوقف عن قراءة ذكرياتي عن حجرتي . وعندما يكون الذي يسترجع ذكرياته شاعراً فان روح القارىء تزدحم بالأصداء ، وتعيش ذلك النوع من الذبذبات التي ، كما برهن منكوفسكي ، تمنح طاقة البدء للوجود .

لهذا يصح القول ، انطلاقاً من رؤ يتنا الفلسفية للأدب والشعر أننا « نقرأ الحجرة » و« نكتب الحجرة » أو « نقرأ البيت » . وهكذا ، فانه بسرعة ، ومنذ الكلمة الأولى ، منذ بداية القصيدة ، فان القارىء الذي « يقرأ الحجرة » يضع الكتاب جانباً ليسترجع مكاناً ينتسب الى ماضيه . انك تشعر بأنك تود أن تروي كل شيء عن حجرتك وأن تثير اهتمام القارىء بنفسك ، في حين أنك فتحت باباً لحلم اليقظة . ان قيم الالفة تمتلك جاذبية تجعل القارىء يتوقف عن قراءة حجرتك : انه يرى حجرته مرة أخرى . انه بعيد عنك الآن ، يصغي لذكرياته عن أب أو جدة ، عن أم أو خادم ، وباختصار عن الانسان الذي يسيطر على أحب ذكرياته .

يصبح بيت الذكريات معقداً سايكولوجياً. ويرتبط بزوايا وأركان العزلة، حجرة النوم وحجرة المعيشة التي تنتشر فيها الشخصيات الرئيسية .

البيت الذي ولدنا فيه بيت مأهول . وقيم الالفة موزعة فيه وليس من السهل إقامة توازن بينها ، اذ هي تخضع للجدل . فكم من حكايات للأطفال ـ ان صدقت ـ تروي عن الطفل الذي ليس له حجرة خاصة به ولهذا ذهب غاضباً وجلس في أحد الأركان .

بغض النظر عن ذكرياتنا فالبيت الذي ولدنا فيه محفور ، بشكل مادي ، في داخلنا . انه يصبح مجموعة من العادات العضوية . بعد مرور عشرين عاماً ، ورغم السلالم الكثيرة الأخرى التي سرنا فوقها . فاننا نستعيد استجاباتنا « للسلم الأول » ، فلن نتعثر بتلك الدرجة العالية بعض الشيء . ان الوجود الكلي للبيت سوف ينفتح بأمانة لوجودنا . سوف ندفع الباب الذي يصدر صريراً بنفس الحركة ، كما نستطيع أن نجد طريقنا في الظلام الى حجرة السطح البعيدة . ان ملمس أصغر ترباس يظل باقياً في يدينا .

ان البيوت المتعاقبة التي سكناها جعلت ايماءاتنا عادية . ولكننا نندهش حين نعود الى البيت القديم بعد تجوال سنين عديدة ، أن نجد أدق الايماءات وأقدمها تعود للحياة ،

دون أدنى تغيير . وباختصار ، فان البيت الذي ولدنا فيه قد حفر في داخلنا المجموعة الهرمية لكل وظائف السكنى . .اننا رسم بياني لوظائف سكنى ذلك البيت المحدد ، وكل البيوت الأخرى هي تنويعات على نفس اللحن . ان كلمة عادة قد استهلكت كثيراً فلا تصلح للتعبير عن ذلك الارتباط الجامع بين أجسامنا التي لا تنسى والبيت الذي يستحيل نسيانه .

ولكن هذه المنطقة من الذكريات المفصلة ، التي يسهل الاحتفاظ بها بسبب أسماء الأشياء ، والناس ، الذين عرفناهم في البيت القديم يمكن دراستها بواسطة علم النفس العام .

ان ذكريات الأحلام التي نستطيع استعادتها بمساعدة التأمل الشعري فقط مختلفة وغير محددة بوضوح . ان وظيفة الشعر الكبرى هي أن يجعلنا نستعيد مواقف أحلامنا . فالبيت الذي ولدنا فيه هو أكثر من مجرد تجسيد للمأوى ،هو تجسيد للأحلام كذلك . كل ركن وزاوية فيه كان مستقراً لأحلام اليقظة . وعاداتنا المتعلقة بحلم يقظة ما قد اكتُسبت في ذلك المستقر .

فالبيت وحجرة النوم والعلية ، حيث كنا وحيدين ، قدمت الاطار لحلم يقظة متصل ، وحلم يستطيع الشعر وحده ، خلال ابداعه ، أن يحققه بشكل كلي . واذا حددنا وظيفة أماكن العزلة هذه كملجأ للأحلام ، فاننا نستطيع القول أن لكل منا بيتاً للأحلام ، بيت ذاكرة الحلم ، التائه في ظل ما قبل ماضينا الحقيقي . لقد سميت بيت الأحلام هذا : سرداب البيت الذي ولدنا فيه .

هنا نجد أنفسنا قد وصلنا الى نقطة محورية حيث يمكن بالتبادل تفسير الأحلام بالفكر والفكر بالأحلام . ولكن كلمة تفسير تكلّس هذا الدوران من الفكر الى الأحلام والعكس . والواقع أننا هنا أمام وحدة الصورة مع الذاكرة في ذلك التأليف الوظيفي بين الخيال والذاكرة . ان موضوعية التاريخ النفسي مع الجغرافيا لا تستطيع أن تحدد الوجود الحقيقي لطفولتنا ، لأن الطفولة أكبر بكثير من واقعها الموضوعي . حتى نتبين مدى ارتباطنا بالبيت الذي ولدنا فيه فالحلم أكثر مساعدة لنا في ذلك من الفكر . ان قوة لا وعينا هي التي تبلور أبعد ذكرياتنا . انه ، لولا وجود نواة متماسكة لأحلام يقظة المتعة في بيتنا الأول ، لكانت الظروف المختلفة التي تحيط بحياتنا الواقعية قد غيمت ذكرياتنا . ففيما عدا بعض الميداليات المصكوكة لتشبه أسلافنا فان ذاكرة طفولتنا تحتوي فقط على نقود تالفة . انه على مستوى حلم اليقظة ، لا الواقع ، تظل طفولتنا حية ونافعة شاعرياً في داخلنا . انه خلال هذه الطفولة الدائمة نحتفظ بشعر الماضي . فسكنى البيت الذي ولدنا فيه ـ حلمياً ـ يعني أكثر من مجرد سكناه في الذاكرة ، انها تعني الحياة في هذا البيت (الذي زال) بنفس

الأسلوب الذي كنا نحلم فيه .

أي عمق خاص يوجد في حلم يقظة الطفل ! وما أسعد الطفل الذي يمتلك لحظات وحدته . انه أمر جيد بل ومطلوب أن يكون للطفل لحظات ضجر ، لأن يتعلم الجدل بين اللعب البالغ الامتاع والضجر الخالص الذي لا سبب له . يحكي لنا الكسندر دوماً في مذكراته أنه عندما كان طفلاً كان يعاني من الضجر الى حد البكاء . وعندما لقيته أمه يبكي سألته : « ما الذي يبكي دوماً ؟ » فأجاب الطفل ابن السادسة : « دوماً يبكي لأن لدوما دموعاً » . ومثل هذه الحكايات يرويها المشاهير عادة في مذكراتهم . ولكنها توضح الضجر المطلق ، الضجر الذي لا ينتج عن مجرد افتقاد رفاق اللعب .

هنالك أطفال يتخلون عن اللعب لينصرفوا الى زاوية في حجرة السطح يمارسون ضجرهم فيها . لكم اشتاق الى علية ضجري عندما تجعلني تعقيدات الحياة أفقد بذرة الحرية ذاتها !

وهكذا ، متخطين القيم الايجابية للحماية ، يُشحن البيت الذي ولدنا فيه بقيم الحلم التي تبقى بعد زوال البيت . تتجمع مراكز الوحدة والضجر والأحلام لتشكل بيت الأحلام وهو أكثر ديمومة من ذكرياتنا المشتتة عن البيت الذي ولدنا فيه . نحتاج الى بحوث ظاهراتية طويلة لتحديد كل قيم الحلم هذه ، وفحص عمق أرضية الحلم التي انغرست فيها جذور ذكرياتنا .

علينا أن نتذكر أن قيم الحلم هذه تنتقل شعرياً من روح إلى أخرى . أن نقرأ الشعر يعني أساساً أن نمارس أحلام اليقظة .

(5)

يشكل البيت مجموعة من الصور التي تعطي الانسانية براهين أو أوهام التوازن . ونحن نعيد تخيل حقيقتها باستمرار : ولتمييز كل هذه الصور يعني أن نصف روح البيت : أنها تعني وضع علم نفس حقيقي للبيت .

لتنظيم هذه الصور علينا أن نأخذ في الاعتبار موضوعين أساسين يربطانها : الاول : نتصور البيت كائناً عامودياً . انه يرتفع إلى الأعلى ، فيميز نفسه بعامودیته . انه احدى الدعوات الموجهة الى وعينا بالعامودية .

ثانياً : نتخيل البيت كوجود مكثف . انه يتوجه الى وعينا بالمركزية .

ان هذه الموضوعات قد طرحت بتجريد شديد ، ولكننا من خلال الأمثلة يسهل تبيان طبيعتها النفسية المحددة .

تتجسد العامودية من خلال الاستقطاب بين القبو والعلية . ينطبق هذا الاستقطاب بعمق الى درجة أنه ، على نحو ما ، يفتح أمامنا منظورين مختلفين لظاهراتية الخيال . والواقع اننا نستطيع دون تعليق مقابلة عقلانية السقف بلا عقلانية القبو . فالسقف يكشف عن علة وجوده على الفور : انه يحمي الانسان من المطر والشمس اللذين يخافهما . ولا يكف الجغرافيون عن تذكيرنا أن ميل السقف هو أحد العلاقات الأكيدة على الطقس . اننا « نفهم » ميل السقف . وحتى الحالم يحلم بعقلانية ، فبالنسبة له ، يجنبنا السقف المدبّب بالغيوم الحاملة للمطر. قرب السقف تكون أفكارنا نقية . يمتعنا أن نشاهد من العلية العوارض العارية للهيكل القوي للبيت ، ومنها ـ العلية ـ ننخرط مشاركين في هندسة النجار الصلبة .

أما بالنسبة للقبو فلسوف نجد له منافع دون شك . يمكن تبرير وجوده وتعديد ميزاته . ولكنه أولاً وقبل كل شيء هو الهوية المظلمة للبيت ، هو الذي يشارك قوى العالم السفلي حياتها . فحين نحلم بالقبو فنحن على انسجام مع لا عقلانية الأعماق .

اننا نفهم بوضوح أكبر ازدواجية هذا الاستقطاب العامودي اذا وعينا بشكل كاف أن وظيفة السكنى هي استجابة خيالية لوظيفة بناء البيت . الحالم يبني ويعيد بناء الجزء الأعلى من البيت وحجرة السطح حتى تصبح متقنة . وكما قلت فاننا حين نحلم بالارتفاع فنحن في المنطقة العقلانية للمشاريع الذهنية الرفيعة . أما بالنسبة للقبو فان الحالم يحفر ويحفر حتى يجعل أعماقه نابضة بالحيوية . الحقائق لا تكفي لأن الحلم يعمل . وعندما يصل الحلم الى الأرض المحفورة ، فهو لن يتوقف عند حد . سوف أذكر فيما بعد أحلام القبو العميق . ولكننا سنبقى الآن في المكان المحصور بين القبو والعلية لنرى كيف أن هذا المكان المستقطب يفيدنا في تصوير الملامح النفسية الدقيقة للغاية .

يستعمل المحلل النفسي كارل يونغ الصورة المزدوجة للقبو والعلية ليحلل المخاوف التي تقطن البيت . ففي كتابة « الانسان الحديث يبحث عن الروح » نجد مقارنة يستعملها ليوضح أمل الانسان الواعي بأن « يقضي على تماسك العقد النفسية بعدم مواجهتها » . ان الصورة التي يرسمها هي التالية :

« الوعي هنا يسلك كرجل سمع صوتاً مريباً في القبو فأسرع الى العلية ، وحين لم يجد لصوصاً فيها قدر أن ما سمعه هو مجرد وهم . في حقيقة الأمر أن هذا الرجل الحذر لم يجرؤ على المجازفة بدخول القبو » .

بقدر ما تقنعنا صورة يونغ التوضيحية هذه فاننا ـ القراء ـ نعيد معايشة كلا الخوفين ظاهراتياً : الخوف في العلية والخوف في القبو . فبدلاً من مواجهة القبو (اللاوعي) لجأ

رجل يونغ الحذر الى البرهنة على شجاعته في العلية . في العلية تثير الجرذان ضجة ولكن بمجرد وصول صاحب البيت فانها تندفع في صمت الى حجورها .

أما المخلوقات التي تتحرك في القبو فهي أبطأ وأكثر غموضاً .

في العلية يسهل « تعقيل » مخاوفنا . بينما في القبو ، حتى بالنسبة لرجل أشجع من رجل يونغ فان « التعقيل » يكون أبطأ وأقل وضوحاً ، لن يكون محدداً أبداً .

في العلية تمحو تجارب النهار دائماً مخاوف الليل . في القبو تسود الظلمة ليل نهار . وحتى لو حملنا شمعة فسوف نرى الظلال تتحرك على الجدران القاتمة .

اذا تتبعنا مثال يونغ التوضيحي الى التمكن الكامل من الحقيقية السايكولوجية فسوف نواجه تآزراً بين التحليل النفسي والظاهراتية والذي يمكن تأكيده اذا أردنا أن نسيطر على الظواهر الانسانية . والواقع أنه يجب فهم الصورة ظاهراتياً حتى نتمكن من اعطائها تحليلاً نفسياً كفؤاً . والظاهراتي ، في هذه الحالة ، سوف يقبل صورة المحلل النفسي بروح المشاركة في الخوف . سوف يستعيد بدائية وتحدد المخاوف . في حضارتنا ، حيث نجد نفس الضوء في كل مكان ، وحيث الضوء الكهربائي في القبو ، لم نعد نهبط القبو حاملين شمعة . ولكن اللاوعي لا يمكن تمدينه . انه يصطحب شمعة حين يهبط الى القبو . ان المحلل النفسي لا يستطيع أن يتشبث بسطحية الاستعارات والمقارنات ، وعلى الظاهراتي أن يتابع الصورة حتى النهاية . وهنا ودون لجوء للحذف والشرح أو المقارنة ، فالظاهراتي سوف يضخم مبالغته . عندها ، وحين يقرأ الظاهراتي والمحلل النفسي قصص ادغار الان بو فلسوف يقدرانها حق قدرها . لأن هذه القصص تحقق مخاوف الطفولة . القارىء المغرم بالقراءة سوف يسمع القطة الملعونة ، التي تجسد الذنب غير المغتفر وهي تموء خلف الجدار في قصة « القطة السوداء » . ان حالم القبو يعلم أن جدران القبو هي جدران مدفونة ، جدران ذات طبقة واحدة يدعمها امتداد الكرة الأرضية كلها . وهكذا يصبح الموقف أكثر درامية وتتضخم المخاوف . ولكن أين الخوف الذي لا يتضخم ! وبهذه الروح من الخوف المشترك يصغي الشاعر بانتباه « متدفقاً بالجنون » كما يقول الشاعر ثوبي مارسيلين . وبهذا يصبح القبو جنوناً مدفوناً ومأساة مسورة . ان قصص جرائم الأقبية تخلق أثراً دائماً على ذاكرتنا ، أثراً لا نحب أن نعمقه ، فمن منا يجب أن يعيد قراءة قصة ادجار آلان بو (زجاجة الامونتيلادو) ؟ ان العنصر الدرامي في هذه القصة سطحي للغاية ، ولكنها تستثمر مخاوفنا الطبيعية الكامنة في الطبيعة المزدوجة للانسان والبيت .

ورغم أنني لا أزمع أن أفتح ملفاً عن موضوع الدراما الانسانية ، ولكنني سوف

أدرس بعض الأقبية المهولة ، والتي تبرهن أن حلم القبو يضاعف قطعاً حجم الواقع .

اذا كان بيت الحالم في المدينة فانه من الطبيعي أن ينصرف الحلم الى السيطرة ـ في العمق ـ على الأقبية المجاورة . ان بيته يرغب في الوصول الى انفاق القلاع الأسطورية المحصنة حيث تمتذ ممرات غامضة تحت الأسوار المحيطة بالقلعة ، وتحت الاستحكامات والخندق المائي ، لتضع قلب القلعة في اتصال مع الغابة البعيدة . وللقصر المبني فوق الهضبة مجموعة من الأقبية تقوم كجذور للبيت . أية قوة يكتسبها البيت البسيط حين يبني فوق هذه الجذور التحت ـ أرضية .

في روايات هنري بوسكو (وهو حالم كبير بالبيوت) نجد هذا النوع من الأقبية المهولة . فتحت البيت في رواية « بائع التحف » يوجد « بناء مدور ذو قناطر تنفتح عليه أربعة أبواب » . ومن الأبواب تمتد أربعة ممرات تؤدي الى النقاط الرئيسية الأربعة للأفق التحت ـ أرضي . الباب ينفتح على الشرق « ونتقدم في مسيرتنا التحت ـ أرضية مسافة طويلة تحت بيوت الجوار . . . » ان هنالك أثراً لأحلام المتاهة في هذه الصفحات . ويتصل بمتاهة الممرات حيث الهواء « ثقيل » أبنية مدورة وكنائس هي مستودعات الأسرار . وهكذا فان القبو في رواية « بائع التحف » ذو طابع حلمي معقد .

ولذا فعلى القارىء أن يستكشف القبو عبر الأحلام ، التي يتصل بعضها بالعذاب الذي يمارس في الممرات ، والبعض الآخر يتصل بالطابع المدهش للقصور المشيدة تحت الأرض . وقد يجد القارىء نفسه في حيرة وضياع كاملين (واقعياً ومجازياً) . ففي البداية لا تتضح له بشكل كاف ضرورات هذا التعقيد الهندسي . هنا بالذات يصبح تحليل الظاهراتي مؤثراً ، فما الذي ينصح به الموقف الظاهراتي ؟ انه يطلب الينا أن نخلق في داخلنا الكبرياء القارئة التي سوف تمنحنا الوهم بأننا نشارك المؤلف في كتابة روايته . من الصعب الوصول الى هذا الموقف من القراءة الأولى ، التي تظل سلبية للغاية . فخلال القراءة الأولى يشبه القارىء طفلاً يتسلى بالقراءة . ولكن كل كتاب جيد يجب أن تعاد قراءته بمجرد الانتهاء منه . فبعد القراءة التخطيطية الأولى تأتي القراءة الخلاقة . ولهذا فانه يتوجب علينا أن ندرك المشكلة التي تواجه المؤلف . القراءة الثانية ، ثم الثالثة تعطينا شيئاً فشيئاً ، حلاً لهذه المشكلة . وببطء شديد نتبنى الوهم أن المشكلة وحلها ينتميان الينا . ان اللمحة السايكولوجية ـ « كان علي أن أكتب هذا الكتاب » ـ تجعل منا ظاهراتيين في القراءة . ولكننا ما دمنا لم نقل هذه العبارة لأنفسنا فسوف نظل علماء نفس أو محللين نفسيين .

ما هي ، اذن ، مشكلة بوسكو الأدبية حين يصف هذا القبو المهول ؟ ان مشكلته هي تقديم صورة مركزية محددة في رواية هي في خطوطها العريضة رواية مناورات العالم

السفلي . ان هذه الاستعارة المستهلكة تتجسد هنا بالأقبية التي لا حصر لها ، وشبكة الممرات ، ومجموعة من الزنازين الانفرادية تكون أبوابها ، غالباً ، مغلقة بالأقفال . هنا يتم التفكير ملياً بالأسرار ، ويتم اعداد المشروعات . ويستمر الفعل تحت الأرض . اننا في حقيقة الأمر في المكان الحميم لمناورات العالم السفلي . انه في بدروم (الطابق السفلي للعمارة) كهذا يقوم بائعوا التحف ـ الشخصيات الفاعلة في الرواية ـ بالتظاهر بكونهم يربطون بين مصائر الناس .

ان قبو بوسكو بأقسامه الأربعة هو نول تنسج عليه المصائر . ان البطل الذي يروي مغامراته في هذه الرواية يملك خاتماً يحدد المصائر ، خاتماً محفوراً عليه علامات تعود الى زمان متناه في القدم .

على أية حال فان أنشطة بائعي التحف ، المقتصرة على العالم السفلي ، وعلى الشر ، تفشل . لأنه في نفس اللحظة التي قارب فيها مصيرين عظيمين لحب أن يقترنا ، فان واحدة من أجمل الكائنات النسائية تموت في سرداب البيت الملعون ـ وهي كائن ينتمي الى الحديقة والبرج ، وكان من المفروض أن تكون هي التي تمنح السعادة . ان القارىء اليقظ للمشاركة بالشعر الكوني ، الذي ينشط في خلفية القصة السايكولوجية ، في روايات بوسكو ، سوف يجد شواهد على ذلك التوتر الدرامي بين الهوائي والأرضي ، في العديد من صفحات هذا الكتاب .

ولكن ، حتى نعيش دراما كهذه ، فان علينا أن نعيد قراءة الكتاب ، وأن نغير موضوع اهتمامنا ، أو أن نقرأ ، مانحين العناية ذاتها للانسان وللأشياء دون أن نلغي اهتمامنا بذلك النسيج الانثروبولوجي ـ الكوني لحياة الانسان .

يقودنا بوسكو الى قبو مهول ولكنه ليس موضوعاً تحت يافطة المشروعات الشريرة للرجال الأشرار ، بل مكان ينتسب بشكل طبيعي الى العالم السفلي . عندما نتابع المؤلف فاننا نعيش تجربة البيت ذي الجذور الكونية . وسوف يبدو لنا هذا البيت كنبتة صخرية تنبثق من الصخر الى سماء البرج الزرقاء .

ان بطل الرواية وقد ألقي القبض عليه وهو يقوم بزيارة مشبوهة أرغم على اللجوء الى القبو . وعلى الفور ينتقل الاهتمام من القصة الحقيقية الى القصة الكونية .

فالحقائق الواقعية هنا تساعد على كشف الأحلام . في البداية نكون في متاهة الممرات المحفورة في الصخر . ثم فجأة نتوقف أمام بحيرة من الماء غارقة في ضباب معتم . ابتداء من هذه النقطة يتوقف وصف الأحداث ، ونجد تعويضنا عن متابعتها بانخراطنا في الموقف عبر احلامنا الليلية . والواقع أن هنالك حلماً طويلاً يمتلك صدقاً وانتماء الى عالم

الطبيعة موجوداً في القصة . وها هي قصيدة القبو الكوني :

« أمامي مباشرة ظهر الماء عبر الظلمة » .

« ماء ! كم هائل من الماء ! . . . وأي ماء ! . . . كان أسود ،راكداً ، ناعماً الى حد لا توجد موجة أو فقاعة واحدة على سطحه . لا يوجد له نبع أو مصدر . كان هنا منذ آلاف السنين وظل هنا ، تحاصره الصخور ، وقد امتد سطحاً واحداً ساكناً . في قالبه الحجري أصبح هو أيضاً هذه الصخرة السوداء ، الساكنة ، أصبح أسيراً للعالم المعدني . لقد تم اخضاعه لهذه الكتلة الساحقة ، وتطويع ذلك الجيشان الهائل لهذا العالم الخانق . تحت هذا الثقل الباهظ ، يبدو أن طبيعة ذلك الماء ذاتها قد تغيرت عندما كان ينساب خلال كثافة صفائح الجير التي تحتفظ بسره . لهذا فقد أصبح أكثر سوائل الجبل السفلي كثافة . ان كثافته وتماسكه الغريبين قد حولاه الى مادة مجهولة مشبعة بالفوسفور الذي يظهر على السطح بلمعات متفرقة . ان هذه الانبثاقات الكهربية ، بكونها علامات على القوى المظلمة المستقرة في القاع هي التي تكشف عن الحياة الكامنة والقوة الهائلة لهذه المادة الساكنة . جعلني ذلك ارتعش » .

اننا نشعر أن هذه الرعشة ليست رعشة الخوف الانساني ، بل الخوف الكوني ، الخوف الانساني ـ الكوني ، الذي يحمل أصداء تلك الأسطورة الكبرى التي تحكي عن الانسان الملقى في وضع بدائي . من الكهف المنحوت في الصخر الى العالم السفلي ، ومنه الى المياه الراكدة قد انتقلنا من عالم مشاد الى عالم الحلم ، ومن الرواية الى الشعر . ولكن الحقيقة والحلم يكونان الآن كلاً واحداً . فالبيت والقبو وأعماق الأرض تشكل وحدة كلية خلال العمق . لقد أصبح البيت كائناً طبيعياً يرتبط مصيره بالجبال والمياه التي تنخر الأرض . ان هذه النبتة الحجرية الهائلة ـ البيت ـ لم تكن لتزدهر لولا الماء تحتها . وهكذا فان احلامنا تتخذ أبعاداً لا نهائية .

ان حلم اليقظة في هذا المقطع من كتاب بوسكو يمنح القارىء احساساً بالراحة لأنه يحفزه الى المشاركة في الطمأنينة المستمدة من كل تجارب الحلم العميقة . هنا تظل القصة في زمن معلق ، وهذا يستحق سايكولوجية أعمق . بعد هذا يمكن الاستمرار في رواية الأحداث الحقيقية ، اذ أن الرواية نالت حصتها من « الكونية » وحلم اليقظة . وهكذا فان قبو بوسكو يستعيد سلالمه بعد أن تخطينا المياه التحت ـ أرضية . فبعد هذه الوقفة الشعرية يقوم الوصف بكشف مخطط الرحلة لنا : « سلم ضيق جداً ، شديد الانحدار ، يستدر بشكل لولبي في صعوده ، كان منحوتاً في الصخر . أخذت أصعده » . بواسطة هذا المثقاب ينجح الحالم في الخروج من أعماق الأرض ويبدأ مغامراته في الأعالي . والواقع أن القارىء يجد نفسه في برج بعد أن صعد عدداً لا حصر له من الممرات المرهقة

الضيقة . وهذا البرج هو المثال للبرج الذي يلازم حالمي البيوت القديمة : فهو « مستدير تماماً » وهنالك « ضوء شحيح » من « نافذة ضيقة » وسقفه مقنطر ، وهذا احد المبادىء الكبرى لحلم الالفة . اذ أنه يعكس الالفة في نقطة الوسط في مركزها . ولن يدهش أحد حين يعلم أن حجرة البرج هي مأوى فتاة لطيفة صغيرة السن تراودها على نحو موصول ذكريات عن احدى الجدات المليئة بالحماس . والحجرة المستديرة المقببة ترتفع عالياً ، ووحيدة ، تحرس الماضي بنفس الطريقة التي تسيطر بها على الفضاء .

مكتوب على كتاب قداس الفتاة الشابة الذي ورثته عن جدتها البعيدة هذا الشعار :

الزهرة دائماً في اللوزة .

وبهذا الشعار الممتاز فان كلا من البيت وحجرة النوم يحملان علامة الفه لا تنسى . فلا يوجد صورة للالفة . أكثر تماسكاً . ولا أكثر ثقة بمركزها أكثر من حلم الزهرة بالمستقبل وهي ما تزال محتواة ومطوية داخل بذرتها . كم نحب أن نرى لا السعادة ، بل ما يسبق السعادة محتوى داخل الحجرة المستديرة ! .

وفي النهاية ، فان البيت الذي يصفه بوسكو يمتد من الأرض الى السماء . انه يمتلك العامودية لبرج يرتفع من أعمق الأعماق الأرضية المائية الى مأوى روح تؤمن بالسماء . ان بيتاً كهذا شيده كاتب ، يصور عامودية الكائن الانساني . وطابع الحلم فيه مكتمل أيضاً ، لأنه يضع قطبي أحلام البيت في قالب درامي . انه يقدم البرج كمنحة لأولئك الذين قد لا يكونون قد رأوا في حياتهم حتى برج حمام . البرج هو ابتكار قرن سابق ، وهو دون تاريخ ماض لا قيمة له . والحق أن برجاً جديداً هو شيء مضحك ولكن هنالك كتباً تمنح لأحلامنا ـ في اليقظة ـ مساكن لا حصر لها . هل يوجد واحد منا لم يمض لحظات رومانسية في برج كتاب قراءة ؟ اننا نستعيد هذه اللحظات . لأن أحلام اليقظة تحتاجها . لأنه على لوحة مفاتيح الأدب الواسعة ، المكرسة لوظيفة السكنى فان مفتاح البرج يعزف نغمة أحلام شاسعة . كم من مرة ذهبت للسكنى في برج بوسكو منذ أن قرأت « بائع التحف » .

ان هذا البرج وأقبيته السفلية قد مددت البيت موسعة اياه في كلا الاتجاهين . وهذا البيت ، بالنسبة لنا ، يجسد زيادة في عامودية البيوت الأكثر تواضعاً ، التي ـ لترضي أحلام يقظتنا ـ يجب أن تتمايز في الارتفاع . لو كنت مهندساً لبيت الأحلام فلسوف أتردد بين بناء بيت من ثلاثة طوابق أو من أربعة . فالبيت المكون من ثلاث طوابق هو الأشد بساطة فيما يتصل بالارتفاع الجوهري ، يمتلك قبواً أو طابقاً أرضياً وعلية . في حين أن البيت المكون من أربعة طوابق يضع طابقاً بين الطابق الأرضي والعلية . وإذا أضفنا طابقاً آخر فان

أحلامنا تتضبب . في بيت الحلم ، يستطيع مسحنا التحليلي أن يعد لثلاثة أو أربعة .

وهنالك السلالم : واحد الى ثلاثة أو أربعة ، وكلها مختلفة . اننا دائماً نهبط السلم الذي يؤدي الى القبو ، وهذا الهبوط هو ما نتذكره ، وما يميز أحلامنا . أما السلم المؤدي الى حجرة النوم فاننا نصعد ونهبط عليه . أنه أكثر استعمالاً ، ونحن نألفه . الأطفال البالغون الثانية عشر من أعمارهم يحبون أن يصعدوه قفزاً ، كل أربع درجات بقفزة واحدة . أية سعادة للقدمين عندما تصعدان أربع درجات بقفزة واحدة !

وأخيراً فاننا دائماً نصعد درجات العلية ، والتي تكون أكثر انحداراً وبدائية . وذلك لأن هذه الدرجات تحمل علاقة الصعود الى وحدة أشد اطمئناناً . حين أحلم بعليات بيوت الطفولة فانني لا أرى نفسي أبداً وأنا أهبط السلم المؤدي اليها .

لقد درس التحليل النفسي كثيراً احلام السلالم . ولكن نظراً لكونها تحتاج الى رمزية شاملة لتحديد تفسيراتها فلم يلتفت التحليل النفسي كثيراً الى تعقيدات خليط الراحة والذاكرة . لهذا السبب ، ولغيره ، أصبح التحليل النفسي أكثر صلاحية لدراسة أحلام النوم من دراسة أحلام اليقظة . ان ظاهراتية حلم اليقظة قادرة على حل خيوط مركب الذاكرة والخيال ، اذ تصبح ، بالضرورة أكثر حساسية لفروقات الرمز . وحلم اليقظة الشعري يضفي على لحظاتنا الحميمة فعالية متعددة الرموز . ان ذكرياتنا تصبح أكثر حدة وبيت الحلم يصبح أكثر اثارة للحساسية . ففي بعض الأحيان تنحفر في ذاكرتنا فروقاً دقيقة عن مستوى الأسطح ، في بيت طفولتنا ، خلال خطوات قليلة . ان حجرة ما ليست مجرد باب ، بل باب زائد ثلاث درجات . عندما نستعيد البيت القديم خلال تفاصيله الطولية فان كل ما يصعد ويهبط تنبعث فيه الحياة بشكل ديناميكي . اننا لن نظل ـ كما يقول بوسكوي ـ رجال الطابق الواحد . « كان رجلاً ذا طابق واحد : قبوه في عليته » .

وكنقيض للأطروحة سوف أورد ملاحظات قليلة عن المساكن الناقصة (حلمياً) .

في باريس لا يوجد بيوت والسكان يعيشون في صناديق مفروضة عليهم . كتب بول كلوديل :

« حجراتنا في باريس ، داخل جدرانها الأربع ، نوع من المكان الهندسي ، ثقب تقليدي ، نؤثثه بالصور والأشياء والخزائن داخل خزانة » .

ان رقم البناية والطابق هو الذي يحدد موقع هذا « الثقب التقليدي » . ولكن هذا المكان غير محاط بفراغ ولا يمتلك صفات العامودية . يقول ماكس بيكار : « البيوت مربوطة بالاسفلت حتى لا تغوص في الأرض » .

بيوت ليس لها جذور ، وناطحات السحاب التي لا تمتلك أقبية أمر لا يستطيع تصوره الحالم بالبيوت . من الشارع وحتى السقف تتكدس الحجرات واحدة فوق الأخرى بينما خيمة السماء التي لا أفق لها تحتوي المدينة بكاملها . ان علو مباني المدينة هو منظر خارجي فقط . فالمصاعد تلغي بطولة صعود السلالم ، فلم يعد هنالك معنى للعيش عالياً قرب السماء . لقد أصبح البيت مجرد امتداد أفقي . ان الحجرات المختلفةا التي تشكّل السكن ، موضوعة في طابق واحد ، تفتقد كلها واحداً من المبادىء الأساسية الضرورية للتمييز وتصنيف قيم الالفة .

بالإضافة لكون البيت في المدينة يفتقد القيمية الحميمة للعامودية فهو يفتقد أيضاً الكونية . لأنه هنا ، حيث لا تقام البيوت وسط محيطها الطبيعي ، تصبح العلاقة بين البيت والفراغ مصطنعة . كل ما يحيط بها يصبح ميكانيكياً والحياة الأليفة تنقلت هاربة في كل اتجاه . يقول ماكس بيكار :

« البيوت تشبه الأنابيب التي تشفط البشر في داخلها بواسطة تفريغ الهواء » .

بالاضافة الى هذا ، فان بيوتنا لم تعد تشعر بعواصف الكون الخارجي . فقد تطير الريح طابوقة من فوق السطح وتقتل أحد المارة في الشارع . ولكن جريمة السقف موجهة فقط الى هذا المار . أو قد يحرق البرق اطارات النوافذ . كما أن البيت لا يهتز عند قصف الرعد . انه لا يهتز معنا ولا خلالنا . في بيوتنا المتلاصقة لا نشعر بالخوف . ان الأعصار في باريس لا يحمل العدوانية المشخصة ، بالنسبة للحالم ، كتلك التي يحملهاالاعصار نحو بيت الناسك . سوف نفهم هذا بشكل أوضح حين ندرس . فيما بعد ، **موقع البيت في العالم** ، الذي يعطينا بشكل محدد تنويعاً للموقف الملخّص ميتافيزيقياً لوضع الانسان في العالم .

والفيلسوف الذي يؤمن بالطابع المريح لأحلام اليقظة عليه أن يواجه هذه المشكلة : كيف يستطيع الانسان أن يضفي حساً أكبر بالكونية على مساحة المدينة الواقعة خارج حجرته ؟ كمثال ، هذا حل مشكلة الضوضاء في باريس : حين ينتابني الأرق ـ علة الفيلسوف ـ بسبب ضوضاء المدينة ، أو حين أسمع في ساعة متأخرة من الليل دوي السيارات والشاحنات تخترق (بليس موبير) فالعن حظي الذي جعلني ساكن مدينة ، في مثل تلك اللحظة استرجع هدوئي من خلال استعارات البحر . كلنا نعلم أن المدينة الكبيرة بحر صاخب ، وقد قيل مرات لا عد لها أنه في قلب ليل باريس نستطيع أن نسمع الهمهمة اللانهائية للمد والجزر . وهكذا أصوغ صورة صادقة من هذه الصور المبتذلة ، صورة من داخلي وكأنني أنا الذي ابتكرتها . وهذه الصورة تندرج في سياق هوسي الرقيق بأن أتصور أنني موضوع ما يدور في ذهني . اذا أصبح ضجيج السيارات أكثر ايلاماً فأنني

أحاول بأقصى ما أستطيع أن أكتشف فيه قصف الرعد ، قصفاً يحدثني ويؤ نبني . فأشعر بالحزن لنفسي : ها أنت ذا يا أيها الفيلسوف التعس ، في قلب العاصفة ، عواصف الحياة ! أحلم عندها حلماً مجرداً ـ ملموساً ، ان سريري قارب تائه في البحر ، وهذا الصفير المباغت هو صفير الريح في الأشرعة . من جميع الاتجاهات يمتلىء الفراغ بأصوات أبواق السيارات . فأحدث نفسي لبعث البهجة فيها : ها هو قاربك سالم ، أنت في أمان في قاربك الحجري . نم ، رغم العاصفة ، نم في قلب العاصفة . نم شجاعاً ، سعيداً أن تكون الرجل الذي تهاجمه العواصف والأمواج .

ثم أنام ، تهدهدني أصوات باريس .

الواقع أن كل شيء يعزز وجهة نظري ان صورة هدير المدينة ـ البحر هي « من طبيعة الأشياء » وأنها صورة صادقة . وبالاضافة الى هذا فانه أمر مريح تحييد الأصوات لجعلها أقل عدائية . ولقد لاحظت عابراً هذه اللمحة الرقيقة لصورة وردت في قصيدة الشاعرة الشابة المعاصرة ايفون كاروتش التي بدا لها فجر المدينة « همهمة قوقعة فارغة » . ولما كنت أصحو مبكراً فلقد أعانتني هذه الصورة لأن أستيقظ برفق وبشكل طبيعي . وعلى أية حال فكل صورة جيدة ، اذا عرفنا كيف نستعملها .

نستطيع أن نجد صوراً أخرى كثيرة عن موضوع المدينة ـ البحر . هذه احداها وقد خطرت في خيال رسام . يخبرنا الناقد الفني والمؤ رخ بيير كورثيون أنه عندما كان جوستاف كوربيه مسجوناً في سجن سانت بيلاجيا أراد أن يرسم صورة لباريس كما يراها من طابق السجن الأعلى . وفي رسالة الى صديق كتب كوربيه أنه ينوي أن يرسم هذه الصورة « بالأسلوب الذي أرسم به موضوعاتي البحرية : سماء عميقة جداً ، وكل حركتها وبيوتها وقبابها تشبه موجات البحر الصاخبة » .

(من المعروف أن الجنرال فالنتين منع كوربيه من رسم هذه الصورة على أساس أن كوربيه « لم يدخل السجن ليمتع نفسه ») .

طبقاً لمنهجي فقد احتفظت باندماج الصور التي ترفض أن تخضع للتحليل . وكان علي أن أذكر عبوراً « كونية البيت » ولكنني سوف أعود الى ذلك فيما بعد . والآن بعد أن درسنا عامودية بيت الأحلام سوف ندرس مراكز تكثيف الالفة التي تتجمع فيها أحلام اليقظة .

(6)

دعونا نطالع في البداية مراكز البساطة في البيت المكون من عدة حجرات . فقد قال بودلير أنه في القصر « لا مكان للالفة » .

ولكن البساطة ، التي قد تكون أحياناً ذات طابع عقلاني مبالغ فيه ، لا تصلح أن تكون مصدراً لأحلام يقظة ذات طاقة عالية . فعلينا ، اذن ، أن نعيش تجربة بدائية المأوى ، ونتجاوز المواقف المعاشة ، حتى نستطيع اكتشاف مواقف حلمناها . أي أن نتجاوز الذكريات الوضعية التي تصلح مادة لعلم نفس وضعي ،ونعود الى مجال الصور البدائية التي ربما كانت مراكز تثبيت(Fixation) لاستدعاء ذكريات متبقية في ذاكرتنا .

يمكننا أن نقيم على الهوية الراسخة بقوة في ذكرياتنا ، أي بيت الطفولة ، صورة للعناصر الخيالية البدائية .

مثلاً ، في البيت ذاته ، في غرفة جلوس العائلة ، يحلم حالم المآوي بالكوخ ، بالعش ، أو بالأركان والزوايا التي يجب أن يختبىء فيها كما يختبىء الحيوان في جحره . والحالم بهذا يعيش في منطقة تتجاوز الصور الانسانية . واذا استطاع الظاهراتي أن يعيش بدائية صور كهذه فقد يستطيع أن يحدد في موضع آخر المشاكل المتصلة بشعر البيت . نجد مثالاً واضحاً على هذا الفرح المركز للسكنى في فقرة من كتاب هنري باشلين عن حياة أبيه .

كان بيت باشلين في غاية البساطة . ورغم أنه لا يختلف عن البيوت الأخرى في القرية الكبيرة (مورفان) التي ولد فيها ، ولكنه كان بيتاً فيه كثير من الحجرات وأبنية خارجية مناسبة حيث عاشت العائلة في أمان وراحة . فالحجرة المضاءة في المساء حيث كان الأب يقرأ حياة القديسين ـ فقد كان الأب يعمل قندلفتا في الكنيسة وعامل مياومة ـ كانت الموضع الذي يحلم به الطفل الصغير أحلام يقظته البدائية ، وهي أحلام تؤكد العزلة الى حد أنه كان يتصور نفسه يعيش في كوخ واقع في وسط الغابة . وبالنسبة للظاهراتي الذي يبحث عن جذور وظيفة السكنى فان المقطع التالي من كتاب باشلين يعتبر وثيقة ذات صفاء خالص . أن السطور الجوهرية فيها هي التالية :

« في تلك اللحظات كنت أشعر شعوراً قوياً ـ وأقسم على هذا ـ أننا منعزلون عن البلدة وعن فرنسا وعن العالم كله . كنت أجد متعة في أن أتخيل (رغم أنني كنت أخفي هذا) اننا نعيش في قلب الغابة ، في كوخ مدفأ بالفحم النباتي ، بل كنت أتوق لأن أسمع الذئاب وهي تسن مخالبها على الحجر الجرانيتي الذي يكوّن عتبة بيتنا . ولكن بيتنا حل محل الكوخ بالنسبة لي ، لأنه كان يحميني من الجوع والبرد ، واذا ارتعشت فقد كان ذلك بسبب المتعة » .

ويضيف مخاطباً أباه .

« وأنا أجلس مستريحاً في كرسيي كنت أنعم بحس قوتك » .

وهكذا فان الكاتب حين يقودنا الى قلب البيت فكأنما يقودنا الى قلب قوة مغناطيسية ، الى منطقة أمان كبرى . انه ينفذ الى عمق « حلم الكوخ » المعروف لكل من يحب الصور الأسطورية للبيوت البدائية ، ولكننا في أغلب أحلام يقظة الكوخ ، نتوق الى العيش بعيداً عن البيوت المزدحمة ،وعن هموم المدينة . نهرب بالخيال لنعثر على مأوى حقيقي . وقد كان باشلين محظوظاً أكثر من الحالمين الهاربين الى البعيد لأنه وجد جذر حلم يقظة الكوخ في بيته ذاته . لم يكن عليه الا أن يضيف لمسات بسيطة الى حجرة جلوس العائلة وأن يصغي للمدفأة تزمجر في هدوء المساء ، بينما تقصف الريح الثلجية في اتجاه البيت ، ليعلم أنه في مركز البيت . في دائرة الضوء التي يلقيها المصباح ، يعيش من خلال البيت المستدير ، الكوخ البدائي لانسان ما قبل التاريخ . كم من البيوت يمكن أن نصلها ببعضها اذا أردنا أن نتبين بالتفصيل ، وبتسلسلها الهرمي ، كل الصور التي نعيش من خلالها أحلام يقظة ألفتنا . كم من القيم المشتتة نستطيع تركيزها ، لو أننا عشنا صور أحلام يقظتنا بكل اخلاص .

وفي هذا النص الذي أوردناه من كتاب باشلين يبدو الكوخ كجذر أصلي لوظيفة السكنى . انه أبسط النبتات الانسانية ، ولا يحتاج الى تجزيء حتى يوجد . وهو من البساطة بحيث أنه لا ينتمي الى ذكرياتنا ـ المليئة أحياناً بالصور ـ بل الى الأسطورة . انه قلب الأسطورة . حين نضل في الظلام ونرى بصيصاً من الضوء عن بعد ، من منا لا يحلم بكوخ ، أو اذا استغرقنا في الأسطورة بشكل أعمق ، من منا لا يرى صومعة راهب ؟

صومعة الراهب موضوع رائع لصورة حفر على الخشب . والواقع أن الصور الحقيقية هي حفر على الخشب لأن الخيال يحفرها على ذاكرتنا . انها تعمق الذكريات التي عشناها ، والتي تحل هذه الصور محلها ، وتصبح بهذا ذكريات متخيلة .

ان صومعة الراهب موضوع لا يحتاج الى تنويعات ، لأن أبسط اشارة اليه سوف تجعل « الترجيعات الظاهرية » تلغي كل الترددات المبتذلة . ان صومعة الراهب صورة محفورة يسيء اليها أي تزويق مبالغ فيه . فحقيقتها التي يجب أن تستمد من حدة جوهرها ، التي هي جوهر فعل « يسكن » . الكوخ يتحول على الفور الى عزلة مركزة ، لأنه في أرض الأساطير لا يوجد كوخ مجاور . ورغم أن الجغرافيين يأتون الينا بصور لقرى مكونة من الأكواخ خلال أسفارهم في البلدان البعيدة فان ماضينا الأسطوري يتجاوز كل ما شاهدناه ، بما فيها الأشياء التي عشناها . ان هذه الصورة تؤدي بنا الى العزلة المتطرفة .

الراهب يقف وحيداً أمام الرب . ولهذا فان صومعته هي عكس الدير . ويشع من هذه الصومعة ، العزلة المركزة ، كون من التأمل والصلاة ، كون خارج الكون .

الصومعة لا تستطيع أن تستفيد من ثروات « هذا العالم » انها تمتلك هناءة الفقر المدقع ، والحق أنها احدى أمجاد الفقر ، فكلما ازداد الحرمان ازددنا اقتراباً من صورة الملجأ المطلق .

ان ثبات مركز العزلة المكثفة يبلغ حداً من القوة والبدائية ، وحداً من القبول الى درجة أن صورة الضوء البعيد تصلح كمرجع للصور الأقل تحديداً في المكان . حين سمع ثورو صوت البوق في أعماق الغابة فان هذه الصورة التي لم يستطع تحديد مصدرها بعد هذه الصورة الصوتية التي ملأت المشهد الليلي بكامله ، أثارت الثقة والطمأنينة في نفسه .

وقد وصف الصوت بأنه ودود كشمعة راهب بعيدة . وللذين ما يزالون يتذكرون ، فمن أي واد أليف ما تزال أصوات الأبواق تصلنا ؟ ما الذي يجعلنا نقبل على الفور الصداقة المشتركة لعالم الصوت هذا الذي أيقظه البوق ، أو عالم الناسك يضيئه بصيص ضوء بعيد ؟ كيف حدث أن صورة نادرة كهذه تمتلك مثل هذه السيطرة القوية على خيالنا ؟

للصور العظمى تاريخ ، اذ هي دائماً مزيج من الذاكرة والأسطورة ، وهذا يعني أننا لا نعيش الصورة بشكل مباشر . والواقع أن لكل صورة عظيمة عمق حلمي بعيد الغور يضيف اليه التاريخ الشخصي لوناً خاصاً . ولهذا فاننا لا نستطيع تقييم هذه الصورة بشكل صحيح الا عندما يتقدم بنا السن ، أي حين نكتشف أن جذورها تمتد الى تاريخ يتجاوز التاريخ المثبت في ذاكرتنا . ففي منطقة الخيال المطلق نظل شباباً حتى سن متأخر في حياتنا . ولكن يتوجب علينا أن نفقد فردوسنا الأرضي ـ شبابنا ـ حتى نتمكن أن نعيش فيه ، نتمكن أن نعيشه من خلال واقعية صوره ، وفي تساميه المطلق الذي يتجاوز جميع أشواقنا . كتب فكتور ـ أميل ميشيليه في دراسته عن فيليه دوليه آدم :

« واحسرتاه ! ان علينا أن نتقدم في السن ونقهر شبابنا ، لنحرره من أصفاده ، وبهذا نعيش حسب دوافعه الأصلية » .

ان الشعر لا يمنحنا الحنين الى مرحلة الشباب ـ وهو حنين مبتذل ـ بقدر ما يمنحنا الحنين الى تعبير مرحلة الشباب عن ذاتها . ان الشعر يقدم لنا صوراً كان علينا أن نتخيلها خلال « الدافع الأصلي » للشباب. ان الصورة البدئية ، هي حفر بسيط على الخشب . تدعونا الى التخيل مرة أخرى . انها تعيد الينا مناطق من الوجود ، بيوتاً يتمركز فيها يقين الوجود الانساني . ويتكون ، خلال هذا ، لدينا انطباع بأننا حين نعيش في صور كهذه ، في صور باعثة على الطمأنينة كهذه ، فاننا نصبح قادرين على بدء حياة جديدة ، حياة هي ملكنا ، تنتمي الينا في أعمق أعماقنا .

حين نطالع صوراً من هذا النوع ، حين نقرأ الصور الواردة في كتاب باشلين ، نبدأ بتأمل البدائية ، ولكون هذه البدائية أعيدت للحياة ، وأصبحت مرغوبة ، ومعاشة من

خلال الصور البسيطة فان البوماً من صور الأكواخ يصلح ليكون كتاب تمارين بسيطة في ظاهراتية التخيل .

يندرج في سياق الضوء البعيد في صومعة الراهب ، كرمز للانسان اليقظ ، هنالك مجموعة أخرى من الوثائق الأدبية عن شعر البيوت والتي يمكن دراستها من زاوية المصباح الذي يضيء في الشباك . ويجب وضع هذه الصورة ضمن واحدة من أعظم نظريات خيال عالم الضوء : « كل ما يضيء يرى » لقد عبر رامبو في ثلاث عبارات عن النظريات الكونية التالية : « اللؤلؤة الكبيرة ترى » . المصباح يقوم بالحراسة فهو حارس يقظ . كلما ضاق حجم شعاع الضوء تصبح يقظته أكثر نفاذاً .

المصباح في النافذة هو عين البيت . وفي مملكة الخيال لا يضيء المصباح خارج البيت ، بل هو محتوى داخله ، يتسرب الى الخارج فقط . هنالك قصيدة عنوانها « محتوى داخل جدران » تبدأ هكذا :

قنديل مشتعل في الشباك
يراقب في قلب الليل الخفي .

ويقول الشاعر في نفس الموضوع :
عن نظرة مسجونة
بين جدرانها الأربعة .

ان رواية بوسكو (الزنبق) وقصة أخرى (حديقة الزنبق) تشكلات اثنتين من أكثر الروايات النفسية في عصرنا ادهاشا . في الأولى نجد مصباحاً ينتظر في الشباك ، وخلاله البيت كله ينتظر .

من خلال الضوءفي ذلك البيت البعيد ، البيت يرى ، يحرس ، وينتظر يقظاً.

حين أتوه أنا في نشوة عكس أحلام اليقظة والواقع ، فان ذلك البيت البعيد بضوئه ، يصبح بالنسبة لي ، وأمامي بيتاً ينظر للخارج - فلقد جاء دوره الآن ! - خلال ثقب المفتاح أجل ، هناك انسان في البيت يراقب ، رجل يعمل هنالك بينما أنا أحلم . انه يمارس وجوده بعناد . بينما ألاحق أنا أحلاماً عبثية .

خلال ضوئه فحسب يصبح البيت انسانياً . يرى كانسان . انه عين مفتوحة على الليل .

هناك صور أخرى لا حصر لها تجيء لتزخرف شعر البيت الذي يحيطه الليل . أحياناً يلمع ضوؤه كيراعة في العشب ، كائن بضوء وحيد . تقول هيلين مورانج :

سوف أرى بيوتكم كيراعات في فجوات التلال .

هنالك شاعر آخر يسمى البيوت ، التي تضيء فوق الأرض « نجوم العشب » ، وآخر يصف المصباح في البيت الانساني بأنه :

نجم مسجون تم الامساك به في لحظة التجمد .

ان صوراً كهذه تعطينا انطباعاً بأن نجوم السماء هبطت لتعيش فوق الأرض ، وان بيوت البشر تكوّن مجرات أرضية .

بعشر قرى وبأضوائها يثبّت (كلانسير) مجموعة نجوم هائلة فوق الأرض :

ليل ، عشر قرى ، جبل .
لوياثان[1] أسود ، مرصع بالذهب .

حلل أريك نويمان حلم أحد مرضاه ، اذ رأى في الحلم أنه كان ينظر الى النجوم من فوق قمة برج ، فرأى النجوم ترتفع وتضيء من تحت الأرض ، لقد ارتفعت النجوم من أحشاء الأرض . وفي هذا الهوس المرضي لم تكن الأرض مجرد مشابهة للسماء المليئة بالنجوم ولكنها الأم التي تمنح العالم الحياة ، وخالقةالليل والنجوم . ومن هذا الحلم يكشف نويمان عن قوة النمط البدئي : الأم ـ الأرض . من الطبيعي أن ينشأ الشعر عن أحلام اليقظة الأقل الحاحاً من أحلام المنام . إن المسألة هي مجرد « لحظة تجمد » . ولكن الوثيقة الشعرية رغم هذا ذات دلالة . ان علامة أرضية قد طبعت على وجود سماوي .وهكذا فان علم اثار الصور أضيء بواسطة صورة شعرية سريعة ، وبنت اللحظة .

توقفت طويلاً عند هذه الصورة الشائعة لأبرهن أن الصور لا تعرف السكون . التهويم الشعري ، خلافاً للخدر ، لا يعرف النوم أبداً . فابتداء من أبسط الصور عليه أن يدفع أمواج الخيال الى الاشعاع . الا أنه مهما كانت كونية البيت المنعزل المضاء بنجم مصباحه فسوف يرمز دوماً للوحدة . وأود أن أورد نصاً أخيراً يؤكد هذه الوحدة .

(شذرات من مفكرة حميمة) يصف ريلكه المشهد التالي : في ليلة حالكة الظلمة شاهد ريلكه وصديقان « **نافذة كوخ بعيد مضاءة ، الكوخ الذي يقف وحيداً في الأفق قبل أن نصل الى الحقول والمستنقعات** ». ان صورة الوحدة تؤثر في الشاعر بشكل شخصي الى حد أنها تعزله عن رفيقيه . ويضيف ريلكه متحدثاً عن الأصدقاء الثلاثة : « رغم أننا كنا قريبين جداً من بعضنا ، ولكننا ظللنا ثلاثة أفراد منعزلين ، نشاهد الليل للمرة الأولى » .

---

(1) وحش بحري مذكور في الكتاب المقدس يرمز الى الشر .

لن نستطيع أبداً أن نستوعب هذه العبارة استيعاباً كاملاً ، لأنـه هنـا ، مع أكثـر الصور شيوعاً ، والني لا بد أن الشاعر قد شاهدها مئات المرات يضع فجأة علامة « للمرة الأولى » ناقلة هذه الاشارة الى الليل المألوف . اننا نستطيع حتـى أن نقـول أن الضـوء المتسرب من مراقب وحيد ، وهو مراقب عنيد أيضـاً ، يرتفـع الى مستـوى قوة التنـويم المغناطيسي . ان الوحدة نومتنا مغناطيسياً ، وكذلك تحديق البيت المنعزل ، وان الرابطة التي تربطنا به قوية الى حد أننا نبدأ بالحلم ببيت وحيد في الليل فقط . يقـول الشاعـر شوكال :

أيها الضوء في البيت النائم !

من خلال مثال الكوخ والضوء الحارس في الأفق البعيد قد أوضحنا تركيز الالفة في المأوى ، في أكثر أشكالها بساطة . في بداية هذا الفصل حاولـت عكس هذا ، أن أميز البيت بعاموديته . والآن وبمساعدة الوثائق الأدبية المتصلـة بالموضـوع سوف أحـاول أن أطرح بشكل أجود قوى الحماية في البيت ضد القوى المحيطة به . وبعد دراسة الجـدل الديناميكي بين البيت والكون ، سوف ندرس مجموعة من الأشعار يبدو فيها البيت عالماً بذاته .

الفصل الثاني

البيت والكون

عندما تلتقي قمم سمائنا
سوف يكون لبيتي سقف .

بول أيلوار

أشرت في الفصل السابق أنه من المنطقي أن نقول أننا « نقرأ بيتاً » أو « نقرأ حجرة » لأن ألاثنين رسمان بيانيان سايكولوجيان يقودان الكتاب والشعراء في تحليلهم للالفة . سوف نقرأ ببطء الآن عدداً من البيوت والحجرات التي كتبها أدباء عظام .

(1)

رغم أن بودلير كان في قلب المدينة فلقد شعر بالفة البيت المتزايدة عندما يحيطه الشتاء . ففي (الفراديس الاصطناعية) يتحدث عن فرح توماس دي كوينسي . فحين كان سجين الشتاء قرأ (كانت) مستعيناً بالحس المثالي الذي يثيره **الأفيون** . المشهد في كوخ في منطقة ويلز : « أليس صحيحاً أن البيت اللطيف يجعل الشتاء أكثر شاعرية ، وان الشتاء يضفي مزيداً من الشعر على البيت؟ كان الكوخ الأبيض مبنياً على طرف الوادي **الصغير** ، **محصوراً بجبال عالية** ، **وبدا ملفوفاً بالشجيرات** » .

لقد وضعت خطاً تحت الكلمات التي تنتمي الى خيال الطمأنينة . وأي ديكور هادىء لآكل الأفيون ، وهو يقرأ (كانت) في مركب العزلة والحلم والفكر ! أما بالنسبة لما قاله بودلير عنه ، فاننا نستطيع أن نقرأه كما نقرأ نصاً سهلاً ، بل بالغ السهولة .

وقد يندهش الناقد الأدبي لهذه التلقائية التي استعمل بها هذا الشاعر العظيم تلك الصور الشائعة ، بل المبتذلة . ولكننا ، اذا كنا ، ونحن نقرأ هذا النص المبالغ في بساطته ، نقبل أحلام يقظة الطمأنينة التي يوحي بها ، واذا توقفنا قليلاً عند الكلمات التي وضعت خطاً تحتها ، فان هذا النص سيبعث سريعاً احساساً بالهدوء والراحة الى الجسد والنفس . اننا عندها نشعر أننا نعيش في القلب الذي يحمينا ، قلب البيت الذي في الوادي . اننا نحن أيضاً نلتف ببطانية الشتاء .

نشعر بالدفء لأن الخارج بارد . وبعد هذا يعلن بودلير أن الحالمين يحبون الشتاء

القاسي ، انهم « في كل عام يضرعون الى السماء أن ترسل أقصى ما تستطيع من الثلج والبرد والجليد . ما يريدونه حقاً هو شتاء كندي أو روسي ، لأنه بهذا تصبح أعشاشهم أكثر دفئاً ونعومة ، تصبح محبوبة أكثر . . . »[1] .

ومثل ادجار الآن يو فقد كان بودلير حالماً بالستائر ، ليحمي البيت المنطق بالشتاء من البرد ، فأضاف « ستائر ثقيلة تهبط حتى الأرض » . خلف الستائر الداكنة يبدو الثلج أكثر بياضاً . والحق أن الحياة تنبعث في كل الأشياء عندما تتجمع التناقضات .

هنا قد أمدنا بودلير بصورة متركزة تقود الى قلب الحلم الذي نستطيع تبنيه . اننا دون شك سوف نضيف اليه بعض الملامح الشخصية ، كأن نملأ كوخ دي كوينسي باناس عرفناهم في الماضي . وبهذا نكسب منافع هذه الدعوة ، ونلغي مبالغتها . ان أكثر ذكرياتنا خصوصية تستطيع أن تجيء وتقطن هناك .

لقد فقد وصف بودلير ابتذاله ، خلال تيار من التعاطف الذي يصعب تحديده . ولكن الحال دائماً هكذا : ان مراكز الراحة المصممة جيداً ، هي وسائل اتصال بين الناس ، الذين يحلمون بنفس اليقين ، الذي تمتلكه المفاهيم المحددة جيداً ، كوسائل اتصال بين الناس ، الذين يفكرون .

وفي كتابة « Curiosités esthétiques » يتحدث بودلير عن لوحة للافييه تصور « كوخاً على طرف الغابة » في الشتاء « الفصل الحزين » . وأضاف بودلير « أن بعض التأثيرات التي يثيرها لافيه تبدو لي أنها تشكل الجوهر الحقيقي لسعادة الشتاء » . أن التذكير بالشتاء يزيد سعادة السكنى . في مجال الخيال فقط يصبح ما يذكرنا بالشتاء إضافة لقيمة البيت كمكان نعيش فيه .

لو أن أحداً طلب الي أن أقيم ، كخبير في التهويم الحالم ، كوخ دي كوينسي كما عاشه بودلير ، لقلت أن رائحة الأفيون الماسخة وجواً من النعاس يتخللانه . ولكننا لا نعلم شيئاً عن قوة الجدران وحصانة السقف . ان البيت لا يقاوم ، وكأن بودلير لا يجد شيئاً يحميه سوى الستائر .

غياب الصراع هو الغالب في بيوت الشتاء في الأدب . فجدل البيت والكون أبسط مما يجب ، كما أن الثلج في الخارج يحيل العالم الى لا شيء ببساطة شديدة . انه يضفي لوناً وحيداً على الكون بكامله ، مما يعني أن الثلج يجد التعبير عنه كما يواجه الغاءه بالنسبة للساكنين في « Les deserts de L'amour » . قال رامبو : كانت مثل ليلة شتائية ، والثلج

(1) لقد كتب هنري بوسكو وصفاً ممتازاً لهذا النوع من الطمأنينة في العبارة القصيرة التالية : « حين يكون البيت قوياً ، تكون العاصفة ممتعة » .

فيها يخنق أنفاس العالم بشكل مؤكد » .

على أية حال ،فان عالم الشتاء خارج البيت المأهول كون مبسط . انه اللا ـ بيت بنفس الطريقة التي يتحدث بها الفلاسفة عن اللا ـ أنا . وبين البيت واللابيت يمكننا أن نقيم كل أنواع التناقضات . في داخل البيت كل الأشياء تتمايز وتتعدد ، والبيت يستمد قوة وترق الالفة في الشتاء في الخارج الشتاء ، يغطي كل الطرق ، يضيّع معالم الشارع ، يكتم الأصوات ويمحو الألوان . وكنتيجة لهذا البياض الكوني نشعر بنوع من النفي الكوني يفعل فعله . حالم البيوت يعرف هذا ويحسه ، وبسبب تناقص ملامح هوية العالم الخارجي فهو ـ الحالم ـ يعيش كل سمات الالفة بحدة متزايدة .

(2)

الشتاء أقدم الفصول . فهو لا يضفي قدماً على ذكرياتنا وحسب ،آخذاً ايانا الى الماضي البعيد ، بل أنه في الأيام الثلجية ، يصبح البيت أيضاً قديماً ، كأنه عاش عبر القرون الماضية . يضف باشلين هذا الاحساس في مقطع يعرض به الشتاء بكل عدائيته :

« كانت تلك أمسيات ، في بيوت معرضة للثلج والرياح الثلجية ، تصبح فيها الحكايات العظيمة والأساطير الجميلة التي يتناقلها الناس ذات معنى محدد ، وتصبح بالنسبة للذين ينغمرون فيها صالحة للتطبيق على الفور . وقد يكون على هذا النحو ، أن أحد أجدادي الذي كان يحتضر في عام1000 ميلادية ، آمن بأن نهاية العالم قادمة » .

لأن الحكايات التي تروي هناك لم تكن قصص الجن التي تحكيها العجائز بجوار المدفأة ، بل كانت حكايات عن رجال تتأمل قوى العالم واشاراته . ويكتب باشلين في موضع آخر أنه خلال الشتاء :

« كان يبدو لي ، تحت غطاء الموقد الكبير ، أن الأساطير كانت أكثر قدماً مما تبدو اليوم » .

فان ما كانت تتصف به هذه الأساطير فعلاً هو الصفة العريقة في القدم للتفاعلات التراجيدية التي كانت تنبىء بنهاية العالم .

ويكتب باشلين مستدعياً تلك الأمسيات في فترة الشتاءات الدرامية في بيت أبيه :

« عندما يغادرنا زوارنا ، أقدامهم تغوص في الثلج وهم بين أنياب العاصفة الثلجية ، يبدون لي أنهم يتجهون الى مكان بعيد جداً ، الى أرض مجهولة تغص بالبوم والذئاب . عندها كانت تسيطر علي رغبة أن أصيح وراءهم ، كما كان يفعل الناس في كتب تاريخي الأولى : فليساعدكم الله ! » .

وكم هو مدهش أن مجرد صورة بيت قديم في قلب العاصفة الثلجية تستطيع دمج صور عام ألف للميلاد في عقل طفل .

(3)

ونأتي الآن الى مسألة أكثر تعقيداً ، والتي قد تبدو متناقضة . انها مأخوذة من رسائل ريلكه .

على عكس الفكرة التي طرحتها في الفصل السابق فان العواصف تصبح ، بالنسبة لريلكه ، ذات طابع عدواني في المدن ، بشكل خاص ، حيث يتبدى غضب السماء العنيف بوضوح أكبر . ولهذا تكون الأعاصير في الريف أقل عدائية لنا . وفي رأيي أن هذا تناقض ظاهري ذو أصل كوني . ولكننا لا نحتاج الى القول أن هذه الفقرة المأخوذة من ريلكه جميلة جداً وتستدعي تعليقات هامة .

هذا ما كتبه ريلكه الى صديقته الموسيقية الشقراء :

« هل تعلمين أنني حين أكون في المدينة أشعر بالخوف من العواصف بالليل . اذ تبدو لي بشموخها الكوني وكأنها لا ترانا . ولكنها ترى بيتاً وحيداً في الريف ، تحتضنه هذه العاصفة بأذرعها وتعلمه كيف يواجه الصعوبات . عندما تكونين فيه فانك تحيين أن تخرجي من البيت وتقفين في وسط الحديقة المزمجرة ، أو على الأقل ، تقفين وراء النافذة لتهللي للأشجار العتيقة الغاضبة التي تتلوى وتدور وكأنها مسكونة بأرواح الأنبياء » .

على المستوى السطحي تبدو لي هذه السطور وكأنها (نفي) للبيت ولوظيفة السكنى . فعندما تزأر العاصفة وتسوط الأشجار ، فان ريلكه يرغب في مغادرة حماية البيت والخروج لا للتمتع بالريح والمطر بل ليواصل أحلامه وهكذا نشعر بأنه يرغب في مشاركة الأشجار التي يهاجمها غضب الريح ردود فعلها الغاضبة ، لا أن يشارك البيت مقاومته للعاصفة . انه يضع ثقته في حكمة العاصفة ، في الرؤ ية الصريحة للبرق وكل عناصر الطبيعة حتى في حالة غضبها ، في حين يرى بيوت الناس ويتخلى عنها .

ولكن هذه الصورة ـ (النفي) ذات دلالة لأنها تعطينا الدليل على دينامية في الصراع ذات أبعاد كونية . لقد أمدنا ريلكه ببراهين عديدة ـ سوف نعود اليها كثيراً ـ على ادراكه للدراما المتصلة بالبيوت المأهولة . فعلى أي قطب من قطبي الجدل وقف الحالم ، سواء في داخل البيت أو في الكون ، فان الجدل يصبح ديناميكياً .

فالبيت والفراغ ليسا مجرد عنصرين متجاورين من المكان . فهما ، في مملكة الخيال ، يثيران أحلام يقظة متعارضة . ان ريلكه مستعد أن يقر أن البيت القديم

« يتصلب » بالتجارب ، ويستفيد من انتصاراته على الأعاصير . ولهذا ، فانه في كل البحوث المتعلقة بالخيال ، علينا أن نتخلى عن منطقة الحقائق الواقعية . بهذا نشعر بثقة واطمئنان أكثر حين نكون في البيت القديم ، الذي ولدنا فيه ، من وجودنا في بيوت شوارع المدن التي نعيش فيها عابرين .

(4)

على عكس « النفي » الذي ندرسه ، دعونا الان ندرس « الايجابي » الذي يشكل الانتماء الشامل لدراما البيت المحاط بالعواصف .

في رواية هنري بوسكو « ماليكروا Malicroix اسم البيت لاريدوس (وهي تحوير للكلمة الفرنسية Redoute والتي تعني التراجع) . وهو مشيد على جزيرة في منطقة كامارج ، قريباً من نهر الرون العظيم . انه بيت متواضع ويبدو وكأنه يفتقد القدرة على المقاومة . ولكننا سوف نرى مدى الصلابة التي يمتلكها .

يستغرق الكاتب عدة صفحات ليعدنا للعاصفة التي تختمر . ان نشرة شعرية للأحوال الجوية تنفذ الى الجذر الأصلي الذي تتولد منه الأصوات والحركة . وبقدرة فنية عالية ، يحقق الصمت المطلق ، سعة لتلك الامتدادات الصامتة للفراغ !

« لا شيء كالصمت قادر على خلق شعور بالفراغ اللامتناهي . الأصوات تمنح لوناً للفراغ ، وتضفي نوعاً من الصمت المجسد عليه . ولكن غياب الصوت يجعله نقياً للغاية ، وفي الصمت يتملكنا شعور بشيء واسع وعميق ولا نهائي . لقد سيطر علي تماماً ، ولعدة لحظات أبهظني هذا السلام الظليل .

« لقد فرض وجوده وكأنه شخص انساني .

« لهذا السلام جسد ، أمسك به خلال الليل ، مصنوع من الليل . جسد حقيقي ساكن » .

في هذه القصيدة النثرية نجد مقاطع تحتوي على تتالي الأصوات والمخاوف ذاتها الموجودة في مقطوعات فيكتور هيجو « الجن » Les Djinns . هنا فقط قد اجتهد المؤلف ليرينا اتجاه الفضاء الى الضيق حيث يوجد ، في مركزه ، البيت الذي عليه أن يعيش كقلب معذب . ان نوعاً من العذاب الكوني يسبق العاصفة . تبدأ الريح بالعويل بأعلى صوت ممكن . أعقب ذلك سريعاً صوت الجلبة الكاملة للأعصار . لو كان وقت فراغ يكفي لتحليل ديناميات العواصف فانني أستطيع تصوير وحشية العاصفة ليس من خلال هذه الرواية وحسب ـ بل من خلال أعمال بوسكو كلها . وذلك لأن بوسكو يعرف أن كل

عدوانية سواء جاءت من الانسان أم من العالم هي ذات مصدر حيواني . مهما تخفت العدوانية الانسانية وارتدت من أقنعة فانها تكشف عن أصلها الحقيقي .

في كل كراهية مهما ضؤلت توجد بذرة حيوانية صغيرة وحية . والشاعر ـ عالم النفس (أو عالم النفس ـ الشاعر ان أمكن وجوده) لا يمكن أن يخطيء حين يحدد مختلف أنماط العدوانية من خلال الصرخة الحيوانية . انها سمة مزعجة في البشر أن يعجزوا عن فهم الكون حدسياً ، الا من خلال سايكولوجية الغضب .

وبينما يواجه البيت هذا القطيع الذي أخذ ينطلق تدريجياً من عقالة فقد أصبح ـ البيت ـ الوجود الحقيقي للانسانية الخالصة التي تدافع عن نفسها دون أن تهاجم . هذا البيت هو المقاومةالانسانية ، **أنه الفضيلة الانسانية** ، وعظمة الانسان .

ها هو المقطع الذي يصف مقاومة البيت الانسانية والعاصفة في ذروتها : « كان البيت يحارب بشجاعة . عبّر في البداية عن شكواه : أشد عصفات الريح كانت تهاجم البيت من كل الجوانب ، وفي الوقت نفسه ، بحقد واضح وبزئير غاضب كان يجعلني ، أحياناً ، ارتعش خوفاً . ولكن البيت صمد . فمنذ بداية العاصفة كانت الريح المزمجرة تبغي انتزاع السقف ، وقصم ظهر البيت ، وتمزيقه وابتلاعه . ولكن البيت تصالب وانحنى وتشبث بالعوارض الخشبية . ثم جاءت رياح أخرى . كانت تندفع قريبة من الأرض . هجمت . كل شيء تمايل بسبب صدمة هذه العصفة ، ولكن البيت بقدرته المرنة صمد أمام الوحش . كان ثابتاً في التصاقه بتربة الجزيرة من خلال جذوره المتينة . من هذه الجذور كانت جدران البيت الرقيقة المغطاة بالبوص والعوارض تستمد قوتها الخارقة . ورغم أن مصاريع الأبواب والنوافذ تلقت الاهانات والاذى ، ووجهت اليها التهديدات ، وان المدخنة قد انتفخت ، ولكن ذلك كله لم يؤ د الى شيء . ان هذا البيت الذي تحول الى كائن انساني ، والذي التجأت اليه ، لم يتراجع خطوة واحدة أمام العاصفة . تشبث بي كذئبة . استطعت في بعض الأحيان أن أشم رائحتها وهي تنفذ الى قلبي بأمومة حانية . في تلك الليلة كانت الذئبة ـ البيت أمي بالفعل . كانت هي كل ما أملك . كما كانت هي التي تمدني بنسغ الحياة . كنا وحيدين » .

في دراستي للأمومة في كتابي « La terre et les rêveries du repos » أوردت البيتين الرائعين التاليين لميلوز حيث تتحد صورة الأم بصورة البيت :

أنادي يا أمي . وأفكاري منصرفة اليك ايها البيت .
بيت فصول الصيف المظلمة الحلوة ، بيت طفولتي .
(كآبة)

كان من المحتم أن أجد صورة مشابهة لتعبر عن عرفان ساكن لاريدوس العميق بالجميل . إن الصورة هنا ليست نابعة من الحنين الى الطفولة ، بل هي موضوعة بواقعية الحماية التي تمتلكها . هنا يوجد ، بالاضافة الى الحنو ، مجموعة القوى التي تجسد تكثيف الشجاعة والمقاومة عند البيت وعند الرجل . وأية صورة للوجود المكثف تقدم لنا بهذا البيت الذي « يتشبث » بساكنه ويصبح الرحم للجسد بجدرانه التي تتقارب . حجم البيت يضمر . ومع تزايد صفات الحماية فيه يصبح أكثر قوة في الخارج . انه يتحول من ملجأ الى بيت حصين . الكوخ يتحول الى قلعة محصنة تحمي الانسان المتوحد الذي يتوجب عليه أن يتعلم كيف يقهر الخوف بين جدرانه .

لمثل هذا البيت قيمة تثقيفية . ففي هذا المقطع غزل بين احتياطي القوة الكامن وبين الحصون الداخلية للشجاعة . ان بيتاً أصبح ، بالنسبة للخيال ، قلب الأعصار بالذات يدعونا لأن نتجاوز مجرد انطباعات السلوى التي نعيشها في بيت عادي . اذ علينا هنا أن ننخرط في أحداث الكون الدرامية التي يدعمها البيت المقاتل . غير أن الدراما الحقيقية في هذه الرواية هي عذاب العزلة . فساكن البيت يجب أن يسيطر على العزلة في بيت فوق جزيرة خالية . ان عليه أن يتوصل الى جلال العزلة التي عاشها أحد أجداده الذي هجر المجتمع بسبب مأساة مؤلمة . لهذا ، فعلى الساكن أن يعيش في كون لا ينتمي الى طفولته . ان هذا الرجل الذي ولد في عائلة وديعة وسعيدة يجب أن يبعث شجاعة في داخله يواجه بها عالماً قاسياً ، بائساً وبارداً . وهذا البيت المنعزل يمده بصورة قوية ، أي بقدرة المقاومة .

وهكذا فان البيت ، الذي يواجه بالعدوانية الوحشية للعاصفة والأعصار ، تتحول فضائل الحماية والمقاومة التي يمتلكها الى فضائل انسانية . انه يكتسب القوة الجسدية والأخلاقية للجسد الانساني . انه يستجمع نفسه حين يتلقى زخات المطر ، ويشمر عن ساعديه ؛ ينحني أمام العاصفة ولكنه واثق أنه سوف يستعيد وضعه الطبيعي في الوقت المناسب ، في حين يرفض الهزيمة المؤقتة . بيت كهذا يستثير بطولة ذات أبعاد كونية ، اذ هو أداة نواجه بها الكون .

ان الفلسفات الميتافيزيقية التي تذهب الى أن الانسان « قد ألقى به في العالم » عليها أن تتأمل ، بالتحديد ، البيت الملقى في العاصفة ، يتحدى غضب السماء ذاتها . وعلى الرغم من كل شيء فان البيت يساعدنا على القول : سوف أكون من سكان هذا العالم ، رغماً عن العالم . ان المسألة هنا ليست مسألة الوجود فقط ، ولكنها مسألة القوة ، وبالتالي ، مسألة القوة المضادة .

في هذا الصراع الديناميكي بين البيوت والكون نستبعد الاشارة الى الأشكال الهندسية البسيطة . ان هذا البيت المجرب ليس مجرد صندوق ساكن . فالمكان المسكون

يتجاوز المكان الهندسي .

ولكن ألا يمكن أن يكون زرع وجود البيت في تربة القيم الانسانية هو مجرد استعارة بلاغية ؟ صورة لغوية ؟ وكاستعارات سوف ينعتها الناقد الأدبي بالمبالغة . ومن ناحية فان عالم النفس الوضعي سوف يحيل هذه اللغة الى حقيقة سايكولوجية وهي الخوف الذي يشعر به انسان منغمر في الوحدة ، وبعيد عن كل معونة انسانية . ولكن ظاهراتية الخيال لا تقنع باحالة تجعل الصورة تابعة لوسائل التعبير : بل تطالب أن تعاش الصور مباشرة ، وتعامل كأحداث مفاجئة في الحياة . حين تكون الصورة طازجة ، يصبح العالم طازجاً .

وحين نطبق القراءة على الحياة ، فان السلبية بكل أنواعها تختفي اذا أدركنا الأفعال الخلاقة للشاعر الذي يعبر عن العالم الذي أصبح صالحاً ليكون موضوعاً لأحلام يقظتنا . في رواية هنري بوسكو هذه يؤثر العالم في الانسان المتوحد أكثر مما تؤثر به الشخصيات . والواقع ، أننا لو حذفنا قصائد النثر من هذه الرواية فكل ما سوف يتبقى لنا هو حكاية ميراث وصراع بين كاتب العدل والوارث . ولكن عالم نفس الخيال سوف يستفيد كثيراً حين يضيف « الكوني » الى قراءته للاجتماعي . سوف يتبين له أن الكون يصوغ الانسانية ، فيحول انسان التلال الى انسان الجزر والأنهار ، وأن البيت يصوغ الانسان .

البيت الذي عاشه الشاعر كتجربة يقودنا الى نقطة هامة في مجال الكونية - الأنثروبولوجية . ولهذا ، فان البيت هو حقاً أداة المسح - التحليلي ، بل هو أداة فعالة ، وبالذات لأنه يصعب استعماله . وباختصار فان بحث مقولتنا يدور في مجال غير مناسب لنا . وذلك لأن البيت هو ، أولاً وقبل كل شيء ، كيان هندسي ، وهو بهذا يغرينا بتحليله عقلياً . انه معاين وملموس بشكل واقعي ومصنوع من قوالب صلبة تؤلف هيكلاً متماسكاً . كما تسيطر عليه الخطوط المستقيمة ، أما الخطوط العامودية فتمنحه النظام والتوازن . ان كياناً هندسياً كهذا يفترض فيه أن يقاوم التشبيهات التي تجعل منه جسداً وروحاً انسانيين . ولكن اضفاء صفات انسانية على البيت يحدث على الفور حين يكون البيت مكاناً للفرح والالفة ، مكاناً يستقطب ويكثف الالفة ويدافع عنها . ان عالم الحلم يومىء لنا باغواء ، باستقلال عن كل عقلانية . وحين أعاود قراءة رواية بوسكو هذه فانني - كما يقول بيير- جان جوف - «اسمع وقع حوافر الأحلام الحديدية» فوق سطح لاريدوس .

غير أن مركّب الواقع والحلم لم يحسم قط بشكل نهائي . فالبيت حين يأخذ في الحياة انسانياً لا يفقد كل « موضوعيته » . إن هذا يتطلب منا ان ندرس كيف تبدو بيوت الماضي في هندسة الحلم . لأن أمثال هذه البيوت هي التي سوف تتيح لنا استعادة ألفة الماضي من خلال أحلام يقظتنا .

ان علينا أن ندرس بمزيد من العناية الكيفية التي تستعيد بها مادة الالفـة الدافئـة شكلها من خلال البيت ، وهو نفس الشكل الذي كان لها حين كانت محتواه داخل دفئها الأصلي ، أي داخل البيت القديم .

يقول جان فاهل :

والبيت العتيق
أحس بدفئه الخمري اللون
يتسرب من الحواس الى العقل .

(5)

نقول في البداية أن هذه البيوت العتيقة يمكن رسمها ، وتجسيدها في صور مطابقة للأصل . ان رسماً موضوعياً من هذا النوع ، خالياً من أحلام اليقظة ، يشكل وثيقة أكيدة ومعتمدة في كتابة السيرة .

ولكننا حين نضيف الى هذا التجسيد الخارجي عنصر الفن ، أو موهبة في التجسيد فان البيت يكتسب طابعاً ملحاً ، مغوياً . ان مجرد الحكم عليه ـ على الرسم ـ بانه يحمل تماثلاً جيداً مع الأصل يؤدي بنا الى التأمل وأحلام اليقظة .

ان أحلام اليقظة تعود لتقطن صورة متقنة للبيت . فلا يوجد . حالم واحد يستطيع أن يظل غير مبال وهو يطالع صورة البيت .

قبل أن أبدأ القراءة اليومية للشعر بزمن طويل كنت أقول لنفسي أنني أحـب أن أسكن بيتاً من النوع الذي نشاهده في الصور الفوتغرافية القديمة . كانت تجتذبني الخطوط القوية لصور البيوت المحفورة على الخشب ، وبدت لي ، انها تطالبي بالبساطة . وخلال هذه اللوحات سكنتْ أحلامي البيت الجوهري .

كتب أندريه لافون في عام1913 :

أحلم ببيت ، بيت منخفض ، نوافذه
عالية ، وثلاث درجات متآكلة ملساء وخضراء
بيت خفي فقير ، كما في الصور الفوتغرافية العتيقة ،
التي تعيش في داخلي فقط ، حيث أعود اليه احياناً .
لأجلس وأنسى النهار الرمادي والمطر .

لقد كتب أندريه لافون أشعاراً كثيرة تحت موضوع (البيت الفقير) . وفي « صورة لافون يرحب البيت بالقارىء ، كأنه مضيف ، حتى ليكاد القارىء ، يحضر ازميله ويحفر البيت الذي يقرأ عنه .

بعض الصور تحدد نوعاً معيناً من البيوت . كتبت آني دتهل تقول :

أنا في بيت في صورة يابانية
الشمس في كل مكان لأن كل ما فيه شفاف .

هنالك بيوت مشمسة حيث كل الفصول صيف ، بيوت كلها نوافذ . اليس الشاعر الذي كتب الأبيات التالية هو أيضاً من ساكني الصور ؟

من لا تسكن في أعماق قلبه
قلعة السينور المعتمدة
. . . .
ومثلما كان يفعل الاقدمون
نبني داخل أنفسنا ، حجراً
فوق حجر ، قلعة فسيحة مسكونة بالأشباح .

وأنا أيضاً تمنعني الرسوم التي أجدها في قراءاتي . فانصرف لأعيش في « الصور الأدبية » التي يقدمها الشعراء لي . وكلما كان البيت المحفور أكثر بساطة كلما ألهب خيالي بشكل أشد كساكن ، لا يظل بالنسبة لي مجرد « صورة » فلخطوطه قوة ، وهو ، كمأوى محصن . انه يطالبنا أن نسكن فيه ببساطة ـ بكل الأمان الذي تمنحه البساطة . ان الصور الفوتغرافية للبيوت توقظ مشاعري نحو الكوخ ، وخلالها ، أعيش مرة أخرى النظرة الثاقبة للشباك الصغير . ولكن انظروا ما حدث ! حين أعبر عن الصورة بصدق فانني أشعر بالحاجة لأن أضع خطوطاً تحت بعض الكلمات . وما هي هذه الخطوط ان لم تكن حفر نمارسه ونحن نكتب ؟

(6)

أحياناً ينمو البيت ويتمدد فتحتاج الحياة فيه الى مرونة أكبر في أحلام اليقظة ، نحتاج الى احلام يقظة أقل وضوحاً وتحدداً . كتب جورج سبيراداكي :

« بيتي شفاف ولكنه ليس من زجاج . طبيعته أقرب الى البخار . تتقلص جدرانه وتتمدد حسب هواي . أحياناً أجذبها الي حتى تصبح مثل درع واق ، . . . وأحياناً أخرى أدع جدران بيتي تتفتح كزهرة وتأخذ مداها في المكان ، هذا المدى المتسع لما لا نهاية » .

هذا البيت يتنفس . في البداية يكون درعاً ثم يتمدد لما لا نهاية وهذا يعني أننا نعيش في داخله الأمان والمغامرة بالتناوب . انه زنزانة وعالم في نفس الوقت . هنا تم تجاوز الهندسة .

انه من روح الشعر أن تمنح حساً غير واقعي بصورة مرتبطة بواقع راسخ . ان هذه السطور التي كتبها رينيه كازيليه تحكي لنا عن هذا التمدد حين نكون قادرين على سكنى هذه الصور. السطور التالية كتبت في قلب مقاطعة البروفنس، وهي منطقة ذات خطوط وانحناءات حادة :

« البيت المجهول . حيث زهرة الحمم البركانية تنفجر . حيث العواصف والنشوة المرهقة تتولدان . متى ينتهي بحثي عنه ؟

« ألغينا التناسق ، لنقدمه علفاً للرياح
« أحب أن يكون بيتي شبيهاً بريح البحر ، تترجرج بالنوارس » .

وهكذا ، فان الكوني الفسيح يصبح امكانية لكل الأحلام عن البيوت . الرياح تنبعث من قلبه والنوارس تطير من نوافذه . ان بيتاً يملك هذه الدينامية يتيح للشاعر أن يسكن في الكون أو يفتح نفسه للكون ليسكن فيه .

ولكن في لحظات الطمأنينة يعود الشاعر الى قلب هذا المأوى :

كل شيء يتنفس من جديد
غطاء المائدة أبيض .

ان هذه القطعة من البياض ، غطاء المائدة ، كاف لاعادة البيت الى مستقره . ان البيتين اللذين وصفهما سبيراداكي وكازبليه هما من المساكن المهولة ، جدرانها في اجازة ـ اختفت ـ أحياناً يحب الانسان أن يعيش فيهما كعلاج للخوف من الأماكن المغلقة Claustrophobia .

ان صورة هذه البيوت تدمج الريح ، وتنزع الى خفة الهواء وتحمل فوق شجرة نموها عشاً مستعداً للطيران . هذه الصورة قد يرفضها العقل الوضعي الواقعي . ولكنها ذات قيمة للمقولة العامة عن الخيال لأنها ، ودون أن يعرف الشاعر ذلك ، تحمل لمسة من صراع المتضادات الذي يمنح (الأنماط البدئية) Archetypes ديناميكية . في مقال لاريك نويمان منشور في كتاب ايرانوس السنوي عام 1955 ، يبرهن الكاتب أن كل الكائنات الأرضية الراسخة ـ والبيت أحدها ـ تخضع لاغراءات العالم الهوائي والسماوي . ان البيت المتجذر جيداً في الأرض يحب أن ينبثق عنه غصن حساس للريح ، أو حجرة علوية قادرة على سماع همس أوراق الشجرة . ان الشاعر الذي كتب .

على سلالم الأشجار
نصعد .

كان يفكر بالحجرة العلوية .

حين نكتب قصيدة عن البيت فان أفظع التناقضات تنشأ لتوقظنا من ركود مفاهيمنا ـ كما يقول الفلاسفة ـ وتحررنا من رؤ يتنا الهندسية الوحيدة الاتجاه . في السطور التي أوردناها من كازيليه تتحقق الصلابة من خلال ديالكتيك (جدل) متخيل . اننا نستنشق فيها عطر الحمم البركانية المستحيل ، فيصبح للحجر الجرانيتي أجنحة . وفي المقابل ، فان الريح المفاجئة تتصلب كقطعة معدنية . ان البيت ينتزع حصته من السماء ، فالسماء بكاملها تصبح سقيفة له .

ولكن تعليقنا أصبح محدداً أكثر مما يجب . ففيما يتعلق بملامح البيت المختلفة فانها تنحو لقبول جدل جزئي ، واذا تابعت هذا الجدل فلسوف أحطم وحدة النمط البدئي . وعلى أية حال ، فهذه هي المسألة دائماً ، فمن الأحسن أن ندع جانباً ثنائية الأنماط البدئية مغلفة بسمتها الأساسية . وهذا ما يجعل الشاعر أكثر حفزاً لنا من الفيلسوف لأن ذلك من حقه . بمتابعة الدينامية التي تنتمي الى التحفيز فان القارىء يستطيع أن يمضي بعيداً ، وربما أبعد مما يجب . حين نكرر قراءة سطور كازيليه ، بعد أن نقبل الصورة التي يقدمها ، فاننا نقطن ليس في أعالي البيت وحسب ، بل في سماواته العليا . هنالك العديد من الصور التي أحب أن أعيش فيها تجربة أعالي البيت القصوى . إنني أطوي صورة البيت المطبوعة لأجعلها امتداداً طولياً للبيت . وعندما يفردها الشاعر فانها تجسد رؤ ية ظاهراتية محضة . وبهذا يصبح الوعي « مرتفعاً » ليلامس صورة ، تكون عادة ، في حالة « اطمئنان » . ان الصورة لا تعود وصفية ولكنها حتماً ملهمة .

انه لوضع غريب فالمكان الذي نحبه يرفض أن يبقى منغلقاً بشكل دائم أنه يتوزع ويبدو وكأنه يتجه الى مختلف الأماكن دون صعوبة ، ويتحرك نحو أزمنة أخرى وعلى مختلف مستويات الحلم والذاكرة .

هل يعجز أي قارىء أن يستوعب شمول قصيدة كهذه :

بيت يقف في قلبي
كنيسة صمتي
استعيده كل صباح خلال الحلم
وأهجره كل مساء
بيت يجلله الفجر
مشرع لرياح شبابي .

هذا البيت ، يبدو وكأن له نوعاً من الكيان الهوائي كيان يتحرك على انفاس الزمن

انه فعلاً مفتوح لرياح زمان آخر . وكأنه قادر أن يرسل تحيته لنا كل يوم من أيام حياتنا ليمنحنا الثقة في الحياة .

في أحلام يقظتي أربط هذه القصيدة بمقطع يحلم فيه رينيه تشار « بحجرة أخذت تطفو ، ثم شيئاً فشيئاً تمددت الى مساحات السفر الواسعة » . لو الرب أخذ بقول الشعراء لخلق سلحفاة طائرة تحمل الى السماء معها كل الاجراءات الوقائية العظيمة الموجودة على الأرض .

اذا رغبنا في شواهد أخرى على هذه البيوت الأثيرية فهناك قصيدة بقلم لوي جوليم ، عنوانها « بيت الريح » يحلم فيها الشاعر على النحو التالي :

طويلاً بنيتك أيها البيت !
مع كل ذكرى أحمل الحجارة
من الأرض حتى أعلى جدرانك
ورأيت سطحك يصقله الزمن
متغيراً كالبحر
يرقص على خلفية من الغيوم
يخلط ـ السطح ـ معها دخانه

. . . .

يا بيت الريح ، المأوى الذي أزالته نفخة .

قد يتساءل البعض عن سبب تكديس هذه الشواهد . فبالنسبة للانسان الواقعي المسألة محسومة : « انها شواهد غير مقنعة ! انها مجرد شعر عبثي خال من المنطق ، شعر فقد كل صلة بالواقع » وبالنسبة للانسان الوضعي كل الأشياء غير الواقعية متماثلة ، فالأشكال غاطسة وغارقة في الوهم ، والبيوت الوحيدة القادرة على امتلاك تمايز فردي هي البيوت الحقيقية .

ولكن الحالم يرى بيوت الريح في كل مكان ، وكل شيء بالنسبة له يصلح كبداية للاستغراق في الأحلام عن هذه البيوت . كتب جان ـ لاروش :

نبتة الفاوانية هذه بيت فارغ
يستعيد فيه كل منا الليل .

ان زهرة نبتة الفاوانية تحتوي على حشرة نائمة في ليلها الأحمر :

كل كؤوس الزهرة الداخلية مساكن .

. . . .

زهور الفاوانية وزهور نبتة الأفيون جنائن فردوس صامتة !

هذا ما كتبه جان بورديه في سطر ضمّنه اللانهاية .

حين نحلم بمثل هذه الحدة في كنف زهرة ، وبالأسلوب الذي نستدعي فيه حيواتنا في هذه البيوت التي ضاعت وانقضت ، مذابة في مياه الماضي فذلك ليس أمراً مألوفاً . فمن المستحيل قراءة السطور الأربعة التالية دون أن نستغرق في حلم لا نهاية له :

الحجرة عسل وزيزفون ميت
حيث تنفتح الأدراك حدادا
البيت يلحتم بالموت
في المرآة التي تخبو لمعتها .

(7)

اذا انتقلنا من هذه الصور وهي كلها ضوء وتوهج ، الى تلك الصور التي ترغمنا على تذكر ماضينا الأكثر بعداً ، فعندها يتوجب علينا أن نتعلم دروساً من الشعراء . فبأية قوة يقدمون لنا البرهان ان البيوت التي فقدناها الى الأبد تظل حية في داخلنا . وهي تلح علينا لأنها تعاود الحياة وكأنها تتوقع منا أن نمنحها تكملة لما ينقصها من حياة . ما أروع أن نعيش اليوم في بيوت الماضي ، وأن تتخذ ذكرياتنا فجأة امكانية حية للوجود ! اننا نتأمل الماضي ونشعر بالندم لأننا لم نعش بعمق كاف ، ندم يملأ قلوبنا ، يأتينا من الماضي ويبهظنا . يعبر ريلكه عن هذه الحسرة الحادة في سطور لا تنسى . سطور نتبناها بألم ، ليس بسبب ما نعبر عنه ، قدر ما نتباها لما فيها من عمق المشاعر الدرامية :

يا لذلك التوق الى أماكن لم
تنل استحقاقها في تلك الساعة العابرة .
لكم أتوق لأن أعيد بشكل أجود ، عن بعد ،
تلك الايماءة المنسية ، ذلك الفعل الاضافي .

لماذا كنا نتخم سريعاً بسعادة العيش في البيت القديم ؟ لماذا لم نطل تلك الساعات العابرة ؟ في ذلك الواقع شيء ما أكثر من الواقع كان ينقصنا . لم نحلم بما فيه الكفاية في ذلك البيت . وما دامت استعادته تتم بواسطة أحلام اليقظة ، فانه يصعب علينا اقامة الرابطة . ان ذكرياتنا محاطة بالواقع . فوراء الذكريات التي نصغي اليها بشكل مستمر نحب أن نعاود عيش انطباعاتها المكبوتة والأحلام التي جعلتنا نؤ من بالسعادة :

أين فقدتك يا خيالاتي المداسة بالأقدام ؟

(اندريه دي ريشو)

اذا كنا نحتفظ بعنصر الحلم في ذكرياتنا ، واذا تخطينا مجرد تجمع ذكرياتنا ، فان البيت الذي ضاع في ضباب الزمن سوف ينبثق مرة أخرى من جوف الظل . ونحن لا نفعل شيئاً لاعادة تنظيمه ، فمن خلال الالفة يستعيد البيت هويته ، خلال صقل وعدم تحدد الحياة الداخلية . ويبدو وكأن مادة سائلة قد جمعت ذكرياتنا وكأننا نحن أنفسنا قد ذبنا في هذه المادة السائلة . ان ريلكه الذي عاش ألفة هذا الذوبان يتحدث عن امتزاج الوجود بالبيت المفقود :

« لم تقع عيناي على هذا المسكن الغريب مرة أخرى . والواقع ، انني حين أراه الآن ، كما بدا لعيني كطفل ، فلا أراه بناء مشاداً ، بل يبدو مذاباً وموزعاً في داخلي : هنا حجرة ، هناك أخرى ، وهنا جزء من الممر الذي ـ على نحو ما ـ لا يصل بين الحجرتين ، ولكنه محفوظ في داخلي بشكل مجزأ . وهكذا فالبيت كله متناثر في داخلي ، الحجرات ، والسلالم التي تهبط ببطء جليل ، وغيرها ، أقفاص ضيقة كانت تصعد بحركة لولبية ، في الظلام الذي كنا نسير فيه كما يسير الدم في الشرايين » .

وفي بعض الأحيان تعود بنا أحلامنا الى ماض بعيد غير محدد في الزمان حتى لتبدو ذكرياتنا عن بيت الطفولة وكأنها منفصلة عنا . ان مثل هذه الأحلام تربك أحلام يقظتنا فنصل الى حد نبدأ فيه نشك في كوننا عشنا بالفعل حيث كنا نعيش . ان ماضينا يتحول الى مكان آخر ، ويصبح الزمان والمكان مخترقين ومتخللين بحس غير واقعي ، ونبدو لأنفسنا وكأننا أقمنا في مطهر (1) عابر . وهنا يكتب الشعراء والحالمون كلاماً يحسن بفلاسفة الميتافيزيا أن يتأملوه . هنا مثلاً صفحة من الميتافيزيا المتعينة . وفيها نجد أنه حين تغلف أحلام اليقظة ذاكرة بيت الطفولة فان هذا يقودنا الى مناطق من الوجود مبهمة وغير محددة ، حيث تتملكنا الدهشة من الوجود . ففي رواية وليام جوين (بيت من نَفَس) يقول :

« لكون البشر يأتون الى هذا العالم في مكان لا يستطيعون في البداية أن يعرفوا حتى اسمه ، ولم يعرفوه من قبل ، ولأنهم في مكان مجهول لا اسم له يكبرون ويتحركون ، ثم يتعرفون المكان ويستدعونه بحب ويسمونه بيتاً ، وفيه يلقون جذورهم واليه يتوجهون بحبهم ، وحين يبتعدون عنه يغنون حنينهم اليه ويكتبون عنه أشعار شوق ، وكأنهم عشاق » . . . . .

ان التربة التي غرست فيها الصدفة النبتة الانسانية ليست هي المهمة ، وعلى أرضية هذا الفراغ تنشأ القيم الانسانية . وبالمقابل ، اذا حاولنا متابعة أحلامنا حتى النهاية ، متجاوزين في عودتنا ذكرياتنا ذاتها ، فاننا في هذه المرحلة السابقة للذاكرة يبدو لنا وكأن

---

(1) المطهر هو مكان يسكنه الموتى ليعذبوا عذاباً يسيراً يتطهروا به من خطاياهم قبل دخولهم الجنة . « المترجم »

الخواء يدٌعب الوجود ويتخلله ، وكأنه يحل برفق روابط الوجود . وعندها نسأل أنفسنا ان كان ما حدث قد حدث فعلاً ؟ وهل للوقائع القيمة التي نضفيها عليها ؟

حين تستدعي الذكريات البعيدة فاننا نضفي عليها قيمة ما ـ هالة من السعادة . واذا احتجبت هذه الهالة فان الوقائع ذاتها تمتنع عن الوجود . هل وجدت فعلاً ؟ ان حساً غير واقعي يتسرب الى واقعية هذه الذكريات التي تقف على الخط الفاصل بين تاريخنا الشخصي وما قبل تاريخنا غير المحدد ، في نفس الموضع بالضبط ، حيث يعيش بيت الطفولة في داخلنا . قبل أن نوجد ـ وهو ما يوضحه جوين ـ كان المجهول ـ مكاناً ضائعاً في العالم . وهكذا ، فانه على عتبة مكاننا ، قبل عهد زماننا ، نراوح بين وعي الوجود وفقد الوجود . وتصبح الواقعية الكلية للذاكرة وجوداً شبحياً .

قد يبدو أن عنصر اللاواقعية هذا في أحلام الذاكرة يؤثر في الحالم حين يواجه أكثر الأشياء تعيناً ، مثل البيت الحجري الذي يرجع اليه في الليل ، وتكون أفكاره منصرفة الى قضايا الحياة اليومية . ان جوين يفهم جيداً لا واقعية هذا الواقع :

« هذا هو اذن السبب الذي يجعلك في أحيان كثيرة وأنت عائد الى البيت ، هابطاً الطريق في ضباب المطر ، يبدو لك وكأن البيت قد شيد على أساسات واهية من الزفير الذي تنفثه .ثم تصورت أنه قد لا يوجد قط كبناء شيدته يدا النجار،ولم يوجد أبداً، بل كان مجرد فكرة ، زفرة أطلقتها أنت ، الذي باستطاعته في زفرة ينفثها أن يمحو كل شيء » .

في فقرة كهذه يتبادل الخيال والذاكرة والبصيرة وظائفها. ان الصورة قد خلقت من خلال التعاون بين الحقيقي وغير الواقعي ، وبمساعدة وظائفهما . واذا استعملنا أدوات المنطق الجدلي في الدراسة ، لا دراسة البديل ، بل امتزاج المتضادات ، فان ذلك سوف يكون بلا فائدة . لأنه سوف ينتج عن ذلك تشريح الكائن الحي . ولكن اذا كان البيت قيمة حية فعليه اذن أن يدمج في ذاته عنصراً غير واقعي . على كل القيم أن تظل مفتوحة للتأثر ، أما تلك التي لا تملك هذه الخاصية فهي قيمة ميتة .

عندما تلتقي صورتان ، أبدعهما شاعران ، وكل واحد منهما كان يتابع حلماً منفصلاً ، فان هاتين الصورتين تدعمان بعضهما . الواقع أن التقاء صورتين استثنائيتين يمدنا بامتحان مضاد للتحليل الظاهراتي . ان الصورة تفقد مجانيتها ، وانطلاق الخيال بحرية لا يؤدي الى الفوضى . ولهذا أحب أن أقارن بين الصورة التي قدمها جوين في روايته وبين صورة اقتبستها في كتابي (الأرض وأحلام يقظة الراحة) La terre et les rêveries du repos والتي لم استطع انذاك ان اوجد رابطاً بينهما وبين صورة اخرى . في (المجال العام) Le domanie public كتب بيير زيغرز :

بيت أنادي فيه وحيداً
اسماً يعيده الى الصمت والجدران
بيت غريب متضمن في صوتي
تسكنه الرياح
بيت ابتكره أنا ، وترسم يداي غيمة
سفينة تطفو فوق الغابات متجهة الى السماء
تطفو فوق الضباب الذي يتبعثر ويختفي
مثل حركة الصور الرشيقة في الذهن .

وحتى نبني البيت بشكل أحسن في الضباب والريح نحتاج ، كما يقول الشاعر :
صوت أكثر جهورية وزرقة
بخور القلب والكلمة .

ان بيت النفس هذا المصنوع من الريح والصوت هو قيمة تقف مترددة بين الواقع واللاواقع . الانسان ذو العقل الواقعي سوف يقف في جانب الواقع دون شك . ولكن ما أسعد عاشق الشعر ، الذي يقرأ بفرح وخيال ، يوم يستطيع أن يتلقى أصداء البيت المفقود في شاهدين . ان البيت العتيق ، بالنسبة لاولئك الـذي يحسنـون الاصغـاء ، هو كيان هندسي مصنوع من الأصداء . ان أصوات الماضي تبدو مختلفة في الحجرة الكبيرة ، عنها في حجرة النوم الصغيرة ، كما أن صوت النداء من فوق السلم مختلفة عن كليهما .

وأصعب الذكريات ، المتجاوزة لأية هندسة يمكن رسمها ، هو محاولتنا أن نستعيد نوعية الضوء ، ثم يلي ذلك الروائح التي تتلبث في الحجرات الفارغة واضعة ختماً أثيرياً على كل حجرة من حجرات بيت الذاكرة . ونستطيع أن نستعيد ليس مجرد جرس الصـوت « تلك الدرجات المتغيرة للأصوات الحبيبة التي أصبحت صامتة الآن » بل ترddاته في كل حجرة . الشعراء وحدهم هم القادرون على امدادنا بوثائق ذات طبيعة نفسية دقيقة ، في لمحات الذاكرة الدقيقة .

(8)

في بعض الأحيان يكون بيت المستقبل أحسن بناء وأكثر ضوءاً وأكبر من كل بيوت الماضي . فتصبح صورة بيت الحلم مواجهة ومعارضة لبيت الطفولة . في أواخر حياتنا نردد القول بشجاعة صلبة لا تقهر اننا سوف نفعل ما لم نفعله حتى الآن ، سوف نبني بيتاً . قد يكون حلم البيت هذا مجرد حلم ملكية ، تجسيداً لكل شيء يعتبر مناسباً ، كأن يكون مريحاً وصحياً ومضموناً ومرغوباً من الآخرين . ولهذا فعليه أن يحقق شرطين متعارضين : الكبرياء والعقل . واذا تحققت أمثال هذه الأحلام فهي ليست مجال دراستنا بل مجال دراسة

سايكولوجية المشروعات .

على أية حال ، كررت أن المشروع ، بالنسبة لي ، هو حالة حلم قصيرة المدى ، وفي حين أنه يجعل الخيال حراً ، لا تجد الروح فيه تعبيرها الحيوي . قد يكون أمراً حسناً أن نحتفظ بأحلام قليلة عن البيت الذي سوف نعيش فيه فيما بعد ، أي الى وقت متأخر جداً في الحياة بحيث لا نجد الوقت الكافي لتحقيقها . أما بالنسبة للبيت الذي تحقق بشكل نهائي ، والذي يقف في علاقة تناسق مع البيت الذي ولدنا فيه ، فانه سوف يؤدي الى الأفكار ـ أفكار جادة وحزينة ـ لا الى الأحلام . انه لمن الأحسن أن نعيش في حالة عابرة من أن نعيش في استقرار راسخ . الحكاية التالية تحتوي على قدر من الحكمة .

رواها كامبينون الذي كان يتحدث عن الشعر مع الشاعر دوسيس :

« حينما وصل بنا الحديث الى قصائده المكتوبة عن بيته **أحواض زهوره ، حديقة مطبخه ، غابته الصغيرة ، أو قبو نبيذه** . . . لم أستطع منع نفسي من أن أعلق مازحاً أنه بعد مائة سنة من الآن ، سيكون شعره قميناً بأن يجعل دارسيه يرهفون أذهانهم . أخذ يضحك ثم قال لي أنه كان يتوق دون جدوى منذ أن كان صبياً أن يكون له بيت في الريف ، له حديقة صغيرة . ثم قرر حين بلغ السبعين أن يمنح هذا البيت لنفسه على مسئوليته كشاعر ، ودون أن يدفع مليماً واحداً . بدأ بالبيت ، وعندما تزايد سحر الملكية أضاف اليه حديقة وغابة صغيرة الخ . لم يكن يوجد شيء من هذا خارج خياله . ولكن ذلك كان كافياً لأن تتخذ هذه الممتلكات المتخيلة شكلاً واقعياً بالنسبة له . لقد تحدث عنها واستمد منها متعة وكأنها موجودة بالفعل . وكان خياله قوياً الى حد أنني لن استغرب منه أن يبدي قلقاً في ليالي نيسان الجليدية على كرومه في (مارلي) .

« وبهذا الصدد قال لي أن مواطناً ريفياً لطيفاً وشريفاً قد قرأ قصائده عن ضيعته فكتب له يعرض عليه أن يكون ناظراً للضيعة ، وان كل ما يطلبه مقابل ذلك مكاناً يعيش فيه ومرتباً يمكن اعتباره مناسباً » .

السكنى في كل مكان ، ولا مكان ينغلق عليه هو شعار كل الحالمين بالبيوت . في آخر بيت كما في البيت الحقيقي يتوقف حلم يقظة السكنى . الحلم بمكان آخر يجب أن يبقى قائماً في كل آن .

هنالك تمرين ممتاز على وظيفة سكنى بيت الحلم وذلك من خلال رحلة في القطار . مثل هذه الرحلة تعرض أمامنا شريطاً سينمائياً للبيوت التي حلم الناس بها ، نقبلها ونرفضها ، دون أن نحاول التوقف ، كما يحدث لنا ونحن نقود سيارة . اننا نستغرق بعمق في أحلام اليقظة ، ونمتنع في الوقت عن التحقق مما نرى ، وذلك يجعلنا نواصل

أحلامنا . وحتى لا يكون هذا النوع من السفر مجرد هوس لطيف يستولي على وحدي ، فانني سوف أورد النص التالي من يوميات ثورو ، في 31 تشرين أول 1850 .

« انني أميل الى الظن أنني أستطيع أن أقضي حياتي برضى في أي بيت ريفي منزو أشاهده ، أنني أرى مزاياه الآن دون عائق ، أنني لم أنقل اليه بعد أفكاري المضجرة ولا عاداتي المبتذلة التي سوف تفسد المشهد الطبيعي » . وفي 28 آب ، 1861 توجه ثورو بأفكاره الى المالكين المحظوظين للبيوت التي رآها : « امنحوني العين لأرى الأشياء التي تملكونها » .

قالت جورج صاند أنه يمكن تقسيم الناس الى الذين يطمحون لسكنى الكوخ والذين يطمحون لسكنى القصر. ولكن المسألة أكثر تعقيداً من هذا . حين نعيش في قصر نحلم بالكوخ ، وحين نسكن كوخاً نحلم بالقصر . وبتعبير أدق ، لكل منا لحظات يحلم فيها بالكوخ وأخرى يحلم فيها بالقصر . نحب أن نهبط قريباً من الأرض ، أرض الكوخ ، كما نحب أن نسيطر على الأفق بكامله من فوق قلعة في اسبانيا . وحين تمنحنا القراءة العديد من البيوت التي نحلم بسكناها فاننا ندرك جيداً كيف يتردد جدل الكوخ والقصر في داخلنا . لقد عاش هذه التجربة شاعر عظيم هو (سان بول رو) . يحتوي كتابه (افتتانات باطنية) على قصتين، علينا أن نقارن بينهما لاكتشاف صورتين مختلفتين تماماً لبريتاني ، بل عالمين مختلفين . وفي الانتقال من عالم الى آخر ومن مسكن الى آخر تأتي الأحلام وتذهب . عنوان القصة الأولى (وداعاً للكوخ) وعنوان القصة الثانية (سيد القصر والفلاح) .

في اللحظة التي دخلوا فيها الكوخ فتح لهم قلبه وروحه :

« عند الفجر فتح كيانك الذي دهن حديثاً باللون الأبيض ذراعيه لنا : شعر الأطفال أنهم دخلوا الى قلب حمامة ، وأحببنا السلم ، سلمك ، على الفور » .

وفي موضع آخر يخبرنا الشاعر بأي كرم كان يشع الكوخ انسانية وأخوة فلاحية . لقد كان بيت الحمامة هذا فلكاً مضيافاً .

في أحد الأيام غادر (سان بول رو) الكوخ ليسكن قصراً . وطبقاً لما يحكيه (ثيوفيل بريان) : « قبل أن يغادر الى حياة (رفاهية وكبرياء) انتحبت روحه الفرانسيسكانية ، وتوقف قليلاً تحت عتبة الباب العليا » ويحكي عنه بريان أنه قال : « مرة أخيرة ، دعني أيها الكوخ أقبل جدرانك المتواضعة ، حتى في ظلالها ، التي لها لون رعبي » . .

القصر الذي عاش فيه (رو) هو خلق شعري بكل معنى الكلمة . انه تحقق لحلم الشاعر بالقلعة . لأنه في البداية اشترى كوخ صياد يقع على طرف البحر مباشرة ، على

قمة كثيب في شبه جزيرة بريتون . وبمساعدة صديق كان ضابط مدفعية رسم تخطيطات القصر يحتوي على ثمانية أبراج ، وفي منتصفها يقع البيت الـذي اشتـراه للتـو . وجـاء المهندس وأجرى بعض التعديلات على هذا المشروع الشعري ، وهكذا تم بناء قصر له قلب كوخ .

يقول بريان :

« في أحد الأيام أخذ رو ورقة ليشرح مخطط بيته . رسم فوق الورقة هرماً حجرياً يجسد الريح والبحر . كتب تحتها : (كاماريه ـ اسـم القصر ـ حجـر في الـريح فوق قيثارة » .

قبل بضع صفحات ناقشنا قصائد تتغنى ببيوت من أنفاس وريح ، قصائـد وكأنها حققت الدرجة النهائية للاستعارة . وهنا نرى شاعراً يتابع تخطيطات هذه الاستعـارات ليبني بيته !

اننا سوف نجد أنفسنا منغمرين في أحلام يقظة مشابهة ، اذا استرخينا تحت السقف المخروطي الشكل لطاحونة هوائية . سوف نشعر بطبيعتها الأرضية ، وسنتخيلها كوخـاً بدائياً بني بالطين ، يقف راسخاً على الأرض ليقاوم الريح . ثم ، وفي توليفة هائلـة ، سوف نحلم في الوقت ذاته ببيت مجنح يئن لأقل نسمة ، وينقّي جبـروت الـريح . ان الطحانين ، وهم لصوص الريح ، يصنعون دقيقاً جيداً من العواصف .

في حكايته الثانية يحكي لنا سانت بول رو كيف عاش حياة فلاح في نفس الوقت الذي كان فيه سيد قصر كاماريه . اننا قد لا نجد مثل هذا التصوير البسيط والقوي لجدل الكوخ والقصر كما نجده هنا :

« وأنا أقف برسوخ على أول درجات السلم الخارجي بحذائي الفلاحي ترددت في الخروج من قوقعة الخادرة (الحشرة في الطور الذي يعقب اليرقانة) الخشنة لالعب دور سيد القصر » . ويضيف في موضع آخـر :

« ان طبيعتي المرنة تلائم نفسها بيسر الى هناءة النسر هذه ، حيث أعلو فوق المدينة والبحر ، وهي هناءة يسرع فيها خيالي ليضفي علي سيادة على الطبيعة والبشر . وسريعاً ما أنسى ، مكبلاً بأنانيتي ، الفلاح الذي صعد والذي أكونـه ، ان السبـب الأصلي الـذي جعلني أبني القصر ـ خلال نقيض الأطروحة ـ هو حتى أرى الكوخ بشكل حقيقي » .

من الواضح أن كلمة الخادرة في قوقعتها هي دلالة أكيدة على حلمين ارتبطا سوياً ، وهما حلمان يحكيان عن الطمأنينة وعن الطيران ، عن تبلور المساء وأجنحة تنفتح للضوء .

في هيكل القصر المجنح ، الذي يسود المدينة والبحر ، الانسان والكون ، احتفظ الشاعر بقوقعة الكوخ حيث يستطيع الاختباء وحيداً ، في طمأنينة كاملة .

قلت مرة مشيراً الى أعمال الفيلسوف البرازيلي (لوشيو البرتو بنهيرو دوس سانتوس) اننا حين نتفحص ايقاعات الحياة بالتفصيل ، حين نهبط من الايقاعات العظمى التي يفرضها علينا الكون الى الايقاعات الدقيقة التي تؤثر على أدق مشاعرنا فاننا بهذا نستطيع أن ننشىء ايقاعاً تحليلياً ينحو الى دمج وتخفيف الثنائية التي يواجهها المحللون النفسيون في النفس المضطربة . ولكن اذا صدق الشعراء فان حلمي اليقظة المتعاقبين لا يكونان متنافسين. ان الواقعين المتطرفين ـ الكوخ والقصر ـ يعبران عن حاجتنا للتراجع والانتشار ، للبساطة والفخامة ، لأننا هنا نعايش ايقاع وظيفة البيت . حين نود أن ننام جيداً فان ذلك لا يحتاج الى حجرة واسعة ، ولكي نعمل جيداً لا نحتاج الى وكر .

ولكن حتى نحلم بقصيدة ونكتبها بعد ذلك فنحن نحتاج الى الحجرة الواسعة والوكر . انها النفس المبدعة التي تستفيد من التحليل الايقاعي .

وهكذا فان بيت الأحلام يحتوي على كل الخصائص . مهما كان واسعاً فيجب أن يكون كوخاً أيضاً وبرج حمام وعشاً وقوقعة . الالفة تحتاج الى قلب العش . يخبرنا كاتب سيرة أرسمس انه كان يبحث طويلاً « ليجد ركناً في بيته الجميل حيث يستطيع أن يضع جسده الصغير بطمأنينة . وانتهى بأن اقتصر على حجرة واحدة في البيت يأوي اليها الى أن يستطيع أن يتنفس هواءها الفاسد الذي كان أراسمس بحاجة اليه » .

كم من الحالمين يبحثون في كل مكان في البيت ، أو في الحجرة عن الثوب الذي يناسبهم ! أكرر هنا أن العش والقوقعة والثوب تشكل لحظة واحدة من البيت . كلما ازداد تكثيف الطمأنينة وكلما اكتمل انغلاق القوقعة وكلما كان الكائن الذي ينبثق مختلفاً كلما عظم تمدده وكبر .

في رأيي أنه كلما انتقل القارىء من شاعر الى آخر فان خياله يزداد دينامية . يستطيع أن يشعر بذلك إذا أصغى للشاعر سوبرفيل وهو يدعو الكون بكامله أن يعود الى البيت خلال النوافذ والأبواب المفتوحة على سعتها :

كل ما يجعل الغابات والأنهار والهواء
تجد مكانها بين هذه الجدران ـ هذه الجدران التي تعتقد أنها تنغلق على حجرة .
أسرعوا ، أيها المحترمون ، الذين تعبرون البحر
لي سقف واحد هو السماء ، فهنالك مكان لكم .

ان ترحيب هذا البيت صادق الى حد أن ما يرى من الشباك ينتمي اليه :

جسد الجبل يتردد في الدخول أمام شباكي :
« كيف يمكنني الدخول وأنا جبل ،
وطويل ، احتوى جلاميد وحجارة ،
قطعة من الأرض غيرتها السماء ؟ »

حين نعي التحليل الايقاعي بالانتقال من بيت طابعه التكثيف الى بيت متمدد ، فان التأرجح بين الاثنين يطلق ذبذباته التي تزداد ارتفاعاً . الحالمون العظام ، مثل سوبرفيل ، يعلنون انتماءهم للالفة مع العالم . وهم قد تعلموا هذه الالفة من خلال تأملهم للبيت .

(9)

بيت سوبرفيل متلهف للرؤ ية ، والرؤ ية تعني بالنسبة له الامتلاك . ولكنه يشبه طفلاً نهماً ، عيناه أكبر من معدته . لقد أمدنا باحدى الصور المتطرفة التي يتوجب على فيلسوف الخيال أن يلاحظها على الفور ببسمة ناقدة .

بعد هذه الاجازة في عالم الخيال علينا أن نعود الى الواقع ، لنتحدث عن الأحلام التي ترافق الأعمال المنزلية . هذه الأعمال تقوم بمراقبة يقظة للبيت ، رابطة ماضيه المباشر بمستقبله المباشر ، لتصونه في طمأنينة الوجود .

ولكن كيف تتحول الأعمال البيتية الى فعل خلاق ؟

في اللحظة التي نضيف فيها لمحة من الوعي الى عمل رتيب ، أو نمارس ظاهراتية حين نلمّع قطعة من الأثاث القديم ، فاننا نشعر بانطباعات جديدة تتولد تحت سطح هذا العمل المنزلي المألوف . وذلك لأن الوعي يجدد كل شيء ، مانحاً صفة البدء لمعظم ممارستنا اليومية . بل هو يسيطر على الذاكرة . كما هو رائع أن تصبح حقاً مرة أخرى مبتدعاً لعمل رتيب ! ولهذا فحين يلمع الشاعر قطعة من الأثاث - حتى لو كان ذلك ليس عمله اليومي - ، أو حين يضع قطعة من الشمع المعطر على سطح منضدته مستعملاً قطعة قماش صوفي تمنح دفئاً لكل ما تلمسه فهو يخلق شيئاً جديداً : انه يدعّم الكرامة الانسانية في قطعة الأثاث ، ويسجل هذه القطعة رسمياً كفرد من البيت الانساني .

كتب مرة هنري بوسكو في (حدائق الزنبق) :

« تخلل الشمع الطري المادة المراد تلميعها تحت ضغط اليدين والدفء الفعال للقطعة الصوفية . ببطء أخذت الصينية لمعة كابية وبدا الاشعاع الناتج عن الاحتكاك المغناطيسي وكأنه يصدر عن نسغ الخشب العتيق الذي يبلغ مائة سنة من العمر . بدا وكأنه يشع من قلب الشجرة الميتة وينتشر تدريجياً ، على شكل ضوء ، في الصينية كلها . الأصابع العجوز والكف العريضة استخرجت من الكتلة الصماء بأليافها الميتة قوة الحياة الكامنة

فيها . كان هذا خلقاً ، خلقاً حقيقياً تم أمام عيني المبهورتين » .

الأشياء التي تعامل بهذا الحب تتخلق في ضوء حميم ، وهي بهذا تحقق درجة من الواقعية أعلى من تلك التي تحققها الأشياء المحايدة ، أو تلك التي تتحدد بحقيقتها الهندسية . وهي لذلك تخلق واقعاً وجودياً جديداً . وتأخذ وضعها ليس فقط ضمن نظام بل ضمن نظام عائلي . ان عمل ربة البيت في تنظيم قطع الأثاث في الحجرة ، والانتقال من هذه الحجرة الى تلك ينسج علاقات توجد ماضياً قديماً جداً مع عهد جديد . ان ربة البيت توقظ قطع الأثاث من نومها .

اذا وصلنا الى حد يتضخم فيه الحلم فاننا نعيش تجربة نوع من الوعي ببناء البيت وبالجهود الكبيرة المبذولة للمحافظة عليه حياً ، ومنحه كل وضوحه الجوهري . فالبيت الذي يضيء بسبب العناية المبذولة فيه يبدو وكأنه قد أعيد بناؤه من الداخل ، ويبدو وكأنه جديد من الداخل . في ذلك التوافق الحميم بين الجدران وقطع الأثاث ما يجعلنا نشعر أنه بيت بنته النساء . لأن الرجال يعرفون كيف يبنون البيت من الخارج ، ولكنهم لا يعرفون الا القليل ، بل لا يعرفون على الاطلاق شيئاً عن اشعاع الحضارة الداخلي ، حضارة الشمع .

لم يستطع كاتب أن يعبر عن دمج حلم اليقظة من الاسترخاء بالعمل البيتي ، ودمج أشد أحلام اليقظة سعة بأقل الأعمال اليدوية شأناً ، مثلما عبر عنه هنري بوسكو في وصفه للخادمة العجوز المخلصة سيدوان :

« كانت تلك فرصة للسعادة ، لا تسبب اضطراباً لحياتها العملية ، بل تعززها وتنعشها . عندما تغسل شرشفاً أو غطاء مائدة ، أو حين تلمع شمعداناً نحاسياً تنبثق انتفاضات صغيرة فرحة في أعماق قلبها ، باعثة حيوية مدهشة في عملها المنزلي . لم تكن تنتظر حتى تنتهي من عملها ، بل كانت خلال ذلك تنطوي على نفسها وتتأمل بكل رضى القلب الصور السماوية التي تقطن هناك . الواقع أن المخلوقات العلوية تبدو لها مألوفة مهما كان العمل الذي تقوم به عادياً . ودون أن يبدو عليها أنها تحلم ، كانت تغسل ، وتنفض الغبار ، وتكنس ، وهي في صحبة الملائكة » .

أذكر أنني قرأت رواية ايطالية ، فيها شخصية كناس شوارع كان يضع مكنسته على كتفه بنفس الايماءة الجليلة التي يحمل بها الحاصد آلته الحاصدة . وكان خلال ذلك يحلم حلم يقظة أنه يحصد حقلاً خيالياً مزروعاً فوق اسفلت الشارع ، حقلاً واسعاً في طبيعة حقيقية . من خلال هذا كان يستعيد شبابه ودعاء الحاصدة النبيل يناديه تحت الشمس الطالعة .

اننا نحتاج الى (مواد كاشفة) أكثر صفاء من التحليل النفسي لتحديد تركيب الصور الشعرية (1) . ان التحديدات الدقيقة التي يتطلبها الشعر تقودنا الى ميدان الكيمياء المجهرية ، والمادة الكاشفة التي ابتذلت بالتفسيرات الجاهزة للتحليل النفسي يمكن أن تغيّم الحل . لا يوجد ظاهراتي واحد يعايش دعوة سوبرفيل للجبال ان تدخل من شباكه ويرى فيها بشاعة جنسية . ان هذه هي على الأصح الظواهر الشعرية المتسمة بالتحرر الخالص والتسامي المطلق . ان هذه الصورة لم تعد خاضعة لسيطرة الأشياء ولا لضغوط اللاوعي . انها تطفو وترتفع الى الاتساع الكبير نحو الجو الطلق لقصيدة عظيمة . فمن خلال نافذة الشاعر يتحاور البيت ، حول الاتساع الهائل ، مع العالم . وكما يقول فلاسفة الميتافيزيا ان بيت البشر أيضاً يفتح أبوابه للعالم .

ونفس الشيء يقال عن الظاهراتي الذي يتابع النساء وهن يبنين البيت من الداخل خلال التلميع اليومي ، اذ عليه أن يتجاوز تفسيرات المحللين النفسيين . لقد تبنيت أنا نفسي هذه التفسيرات في كتابي « التحليل النفسي للنار . ولكنني أعتقد الآن أننا نستطيع أن نمضي الى عمق أكبر ، ونستطيع أن ندرك كيف أن الانسان قادر على أن ينذر نفسه للأشياء ويمتلكها من خلال جعل جمالها كاملاً . ان إضافة القليل من الجمال الى شيء ما يجعله مختلفاً تماماً .

اننا نواجه هنا تناقضاً ظاهرياً حين نحدد بداية لعمل مألوف وروتيني لا بداية له . خلال عناية ربة البيت يستعيد البيت أصله أكثر مما يستعيد أصالته . وكم هي حياة رائعة اذا كنا كل صباح ، نستطيع أن نجعل البيت جديداً بأيدينا ، حين نجعله ينبثق من بين أيدينا جديداً كما كان .

في رسالة بعثها الرسام فنسنت فان جوخ الى أخيه ثيو قال له فيها ان علينا « أن نستعيد جزءاً من الشخصية الأصلية لروبنسن كروزو » . وذلك يعني أن نخلق ونعيد خلق كل شيء بأنفسنا ، ان نقوم « بالايماءات التكميلية » نحو كل الأشياء ، وأن نمنح وجهاً جديداً للانعكاسات الملمعة . وهذه كلها هبات يمنحها الخيال لنا ليجعلنا نعي النمو الداخلي للبيت . وحتى أجعل يومي مليئاً بالنشاط فانني أقول لنفسي : « علي في كل يوم أن أتذكر القديس روبنسن » .

حين يعيد الحالم بناء العالم ، من شيء يحوّله ـ سحرياً ـ عبر عنايته به ، فاننا نقتنع أن كل شيء في حياة الشاعر مادة للخلق . ان الاقتباس الطويل التالي من ريلكه يمنحنا

---

(1) المادة الكاشفة تضاف الى المركب الكيائي لتكشف طبيعته . والتركيب هو مزج عناصر مختلفة لتركب مادة جديدة . والتعبيران مستعاران من علم الكيمياء « المترجم » .

حساً بالبساطة الساذجة رغم بعض الافراط الفائض (مثل حديثه عن القفازات والملابس) .

في (رسائل الى موسيقية) كتب ريلكه الى بنفنوتا انه في غياب خادمته أخذ يلمع الأثاث « كنت ، كما قلت ، وحيداً بشكل رائع . . . حين تملكني حماسي القديم فجأة . ويجب أن أقول لك أن هذا كان أعظم توق كان يسيطر علي في طفولتي ، كما كان هذا سبب صلتي بالموسيقى لأول مرة . اذ كانت تقع علي مهمة تنظيف البيانو الصغير الذي في بيتنا من التراب . كان ذلك البيانو واحداً من الأشياء القليلة التي تمنح نفسها لتنظيفي طواعيه ودون أن يشعر بالضجر . بل على العكس من ذلك حين كنت أفتح خرقتي المندفعة للتنظيف بحماس كان يطلق همهماته الميكانيكية . . . وكان سطحه الجميل العميق الأسود يصبح أكثر وأكثر جمالاً . حين تمرين بهذه التجربة فان أبواب المعرفة تنفتح أمامك ! كنت فخوراً للغاية ، ولو لمجرد ارتدائي لمريلة وقفازات الغسيل المصنوعة لحماية اليدين . التأدب المقرون بالعبث كان رد فعلي لصداقة هذه الأشياء ، التي بدت سعيدة لأنها نالت هذه المعاملة الطيبة ، ولأنه تم تجديدها بحرص وعناية . وعلي أن أعترف أنه حتى هذا اليوم حينما يزداد كل ما حولي بريقاً وسطح مكتبي الأسود الشديد الاتساع الذي يسيطر على ما يحيط به . . . . يعي مجدداً ، على نحو ما ، حجم الحجرة ويعكسها على سطحه اللامع بشكل أكثر وضوحاً : رمادي فاتح ومربعة تقريباً . . . يهزني ذلك وكأن شيءاً يحدث ، شيء في حقيقة الأمر ليس سطحياً ، بل هائل ، يلمس أعماق روحي : كنت امبراطوراً أغسل أقدام الفقراء ، أو القديس بونافنتيور يغسل الأطباق في صومعته » .

ولكن تعليق بنفنوتا على هذه الرسالة يزيل الكثير من سحرها فتقول ان أم ريلكه « عندما كان ريلكه مجرد طفل ، كان تجبره على تنفيض التراب عن الأثاث ومزاولة الأعمال المنزلية الأخرى » .

ولكننا مرغمون على الاحساس بذلك الحنين للعمل الذي يشيع في نص ريلكه . وان نرى أننا أمام مجموعة من الوثائق النفسية التي تنتمي الى أعمار عقلية مختلفة ، نظراً لأنه أضيف إلى فرحه بمعاونة أمه مجد أن يكون واحداً من عظماء هذا العالم الذين يغسلون أقدام الفقراء . إن هذا النص بمجموعه هو مجموعة من الانفعالات بربطه بين التأدب والعبث ، وبين التواضع والفعل . وهنالك أيضاً هذا السطر المثير الذي يفتتح به الرسالة : « كنت وحيداً بشكل رائع ! » . كان وحيداً مثلما نكون في بداية كل فعل حقيقي لا يجبرنا أحد على عمله . إن الشيء المدهش في الأعمال السهلة إنها ، في الواقع تضعنا في أصل الفعل .

اذا أبعدنا هذا النص عن سياقه فانه يصلح أن يكون امتحاناً لاهتمامات القارىء .

قد يرفضه البعض ويتساءل كيف يمكن لمثل هذا النص أن يثير اهتمام أي انسان . في حين أنه قد يبدو لآخر حياً ومؤثراً وموحياً ، لأنه يقدم لكل منا وسيلة لجعلنا نعي حجرتنا من خلال التأليف واقامة الروابط بين كل ما يحيا فيها ، بين كل قطعة أثاث تريد أن تكون صديقة لنا .

نجد هنا أيضاً شجاعة الكاتب التي ترفض ذلك النوع من الرقابة الذي يمنع ذكر الخصوصيات « التي لا أهمية لها » ولكن أية فرحة تمنحها لنا القراءة حين نتعرف على أهمية هذه الخصوصيات التافهة ، وحين ندمج أحلام يقظتنا مع ذكريات المؤلف « التافهة » ! وهكذا تصبح تفاهة الشأن دلالة على حساسية بالغة للمعاني الحميمة التي تقيم تفاهماً روحياً بين الكاتب والقارىء .

وأي سحر نضيفه على ذكرياتنا حين نستطيع أن نقول لأنفسنا ، أنه باستثناء القفازات ، قد عشنا لحظات تشبه تلك التي عاشها ريلكه !

(10)

كل الصور البسيطة والعظيمة تكشف عن حالة نفسية . والبيت أكثر من منظر طبيعي ، اذ هو حالة نفسية . وهو كذلك حتى لو رأينا صورة له من الخارج . انه ينطق بالالفة . ان علماء النفس بشكل عام ، وفرانسوا منكوفسكا بشكل خاص ، بالاشتراك مع الذين نجحت في اثارة اهتمامهم بالموضوع ، قد درسوا صور البيوت التي يرسمها الأطفال ، واستعملت هذه الرسوم كوسائل اختبار . وميزة استعمال البيت كمادة للتجارب انه ـ البيت ـ يعشق التلقائية ، لأن الكثير من الأطفال يرسمون البيوت بتلقائية وهم يحلمون مع الأوراق والأقلام . تقول آن باليف :

« عندما تطلب من الطفل أن يرسم بيته فانك تطلب اليه أن يكشف لك عن أعمق حلم للملجأ الذي يرى فيه سعادته . ان كان الطفل سعيداً فسوف يرسم بيتاً مريحاً ، تتوفر فيه الحماية والأمن ، بيتاً مبنياً على أساسات عميقة الجذور » .

سوف يكون شكله مناسباً وهناك دائماً ما يشير الى متانته الداخلية . في بعض الرسوم ، نرى بوضوح ، كما تقول آن باليف : « دفئاً في الداخل ، ناراً مشتعلة وكبيرة الى حد أنها تخرج من المدخنة » . وحين يكون البيت سعيداً فاننا نرى دخاناً ناعماً يتصاعد في حلقات مرحة فوق السقف .

حين يكون الطفل تعساً فان البيت يحمل أثار تلك التعاسة . أذكر أن السيدة فرانسوا منكوفسكا قد نظمت معرضاً مؤثراً جداً لرسوم الأطفال البولنديين واليهود الذين تعرضوا للقطاعات النازية خلال الحرب الأخيرة ، في فترة الاحتلال الألماني . واحد من

هؤلاء الأطفال الذي كان يتم اخفاؤه في خزانة ضيقة حين يقوم الألمان بالتفتيش استمر يرسم بيوتاً ضيقة ، باردة ، ومنغلقة لفترة طويلة بعد انتهاء الحرب . وأطلقت فرانسوا على هذه البيوت اسم « الساكنة » ، وهي بيوت أصبحت ساكنة لتصلبها . تقول عنها :

« ان تصلب هذه البيوت وسكونيتها تظهر في الدخان ، كما تظهر في ستائر النوافذ . والأشجار التي تحيط بالبيت مستقيمة تماماً وتعطي انطباعاً بأنها تقف حارسة على البيت » .

وفرانسوا تعلم أن البيت الحي ليس « ساكناً » في حقيقته ، انه يدمج الحركة من خلال الوسائل التي يسير بها الانسان نحو البيت . ولهذا غالباً ما تكون الطريق المؤدية الى البيت صاعدة . وفي بعض الأحيان تبدو الطريق وكأنها تدعونا للسير عليها . وهي طريق تمتلك في كل الأحوال بعض الملامح المتحركة ، النشطة .

يكفي تفصيلاً بسيطاً بالنسبة لفرانسوا ، وهي عالمة نفس متميزة ، لتستدل منها على وظيفة البيت . انها تلاحظ في صورة رسمها طفل في الثامنة أن هناك « مقبضاً للباب ، اذن هناك أناس يدخلونه . انهم يعيشون فيه . انه ليس مجرد بيت مبني ، بل هو مسكون » . من الواضح أن لمقبض الباب دلالة وظيفية . انها الدلالة الحركية التي كثيراً ما ينسى الأطفال « المتوترون » أن يرسموها . .

من الطبيعي ألا يرسم حجم المقبض قياساً لحجم البيت ، لأن وظيفته تأخذ الأولوية فيما يختص بمسألة الحجم . وظيفته هي فتح باب البيت . ان العقل المنطقي هو الذي يحتج قائلاً أنه يفتح البيت ويغلقه أيضاً . ففي منطقة القيم ، من ناحية أخرى ، المفتاح هو الذي يغلق البيت أكثر مما يفتحه في حين أن مقبض الباب يفتح الباب أكثر مما يغلقه . . ان حركة الاغلاق هي دائماً أكثر حدة وصرامة وسرعة من حركة فتح البيت . انه من خلال تقيم مسائل دقيقة كهذه نستطيع أن نصبح مثل منكوفسكا علماء نفس بيوت .

الفَصْل الثَالِث

الادراج والصناديق
وخزائن الملابس

(1)

أشعر دائماً بصدمة خفيفة ـ بألم لغوي ـ عندما يستعمل كاتب عظيم كلمة بدلالة مهينة للكلمة . فأولاً ، ان كل الكلمات تقوم بوظيفة شريفة في لغة الحياة اليومية . وحتى أكثر الكلمات شيوعاً وعادية ، وتلك التي تدل على أكثر وقائع الحياة اليومية ابتذالاً لا تفقد امكانياتها الشعرية . ولكن برغسون حين يستعمل كلمة درج فهو يفعل ذلك بازدراء . والواقع أن هذه الكلمة تلعب دور استعارة مثيرة للخلاف ، اذ تشير الى اصدار الأوامر واصدار الأحكام . كان فيلسوفنا يمقت الآراء النمطية الجاهزة .

ويبدو لي هذا مثال جيد لتصوير الفارق الجذري بين الصورة والاستعارة . ولهذا فسوف الح على هذا الفارق قبل أن أعود لدراسة صور الالفة التي تنسجم مع الأدراج والصناديق ، ومع كل أماكن الاختفاء التي يخفي فيها الناس ـ الحالمون الكبار بالاقفال ـ أو يحتفظون فيها بأسرارهم .

رغم وفرة الاستعارات في كتابات برجسن فان الصورة فيها نادرة . في التحليل الأخير وكأن الخيال بالنسبة له هو مجرد الاستعارة . الاستعارة تعطينا تحديداً متعيناً لانطباع يصعب التعبير عنه ، وهي تحال الى وجود نفسي يختلف عنه . أما الصورة فهي نتاج الخيال المطلق وتدين له بوجودها الكامل . وعندما أتعمق فيما بعد في المقارنة بين الصورة والاستعارة سوف نرى أننا لا يمكن أن ندرس الاستعارة ظاهراتياً ، وأنها ، في حقيقة الأمر ، لا تستحق مثل هذا الجهد ، اذ ليس لها قيمة ظاهراتية . ان الاستعارة في أحسن حالاتها صور مصطنعة ، ليس لها جذور عميقة أو صادقة وحقيقية . انها تعبير طارىء لا يستحق أن يستعمل الا مرة . ولذا فعلينا أن نهملها ، وعلى القارىء ألا يفكر بها كثيراً . ورغم هذا فأي نجاح نالته استعارة الدرج عند اتباع برجسن !

وعلى عكس الاستعارة ، علينا أن نركز وجودنا القارىء على الصورة ، لأنها تضفي وجوداً علينا . الواقع أن الصورة وهي نتاج الخيال المطلق هي ظاهرة وجود . كما أنها احدى ظواهر الكائن الناطق المحددة .

(2)

من المعروف أن استعارة (الدرج) بالاضافة الى استعارات أخرى مثل (الملابس الجاهزة) قد استعملها برغسون ليصور لنا عدم كفاءة فلسفة المفاهيم[1]. فالمفاهيم ، عند برغسون، ادراج يتم تصنيف المعرفة داخلها ، انها ملابس جاهزة تلغي فردية المعرفة التي مورست حياتياً . ولهذا يصبح المفهوم تفكيراً ميتاً لأنه تفكير مصنف .

وأود هنا أن أورد بعض نصوص لبرجسن تكشف الطابع الخلافي لاستعارة الدرج في فلسفة برغسون .

نقرأ في (التطور الخلاق) : « الذاكرة ، كما حاولت أن أبرهن ، ليست ملكة لتصنيف الذكريات في درج ، أو كتابتها في لائحة . فلا الدرج ولا اللائحةيوجدان . . . » .

وحين يواجه العقل بشيء جديد يتساءل (التطور الخلاق) : « الى أي من مقولاته السابقة ينتسب ؟ في أي درج سهل الفتح نضعه ؟ وأي من الملابس الجاهزة تصلح له ؟ » لأن الملابس الجاهزة تكفي لالباس العقلاني المسكين .

وفي مؤتمر اكسفورد الثاني في 27 أيار 1911 يعرض برغسون فقر الصورة التي ترى « هنا وهناك في العقل صناديق أمينة لحفظ شذرات من الماضي » .

وفي مقدمته للميتافيزيا يقول برغسون . ان كل ما رآه (كانت) في العلم هو « اطارات في داخل اطارات » .

لقد كانت هذه الاستعارة مسيطرة عليه حين كتب مقالته المعنونة (الفكر والمتغير) La Pensée et le mouvant من عام 1922 والتي تلخص فلسفته من عدة وجوه . يقول ايضاً ان الكلمات لا تودع « في العقل ولا في أي نوع اخر من الادراج » .

لو كان المجال أمامنا مفتوحاً لبرهنا أنه في العلم المعاصر ، كان الاكتشاف الايجابي للمفاهيم قد أصبح ضرورة لتطور التفكير العلمي وهذا الاكتشاف أعظم من التصنيفات المبسطة « التي تنسجم مع بعضها » ، كما يقول برجسن . ان الاعتراض على الفلسفة ، التي تحاول اكتشاف ملامح « مفهومية » في العلم المعاصر ، من خلال استعارة (الدرج) ، هو سلاح بدائي في الحوار .

وأما بالنسبة للمسألة التي ندرسها وهي التميز بين الصورة والاستعارة فان استعارة

---

(1) فلسفة المفاهيم هي تلك التي تفصل بين المفاهيم والموجودات المتعينة ،أي انها تجرد المفهوم . « المترجم » .

برغسون هي مثال على الاستعارة التي تتيبس وتفقد تلقائيتها . وقد ازداد استعمال هذه الاستعارة في الكتب المبسطة عن الفلسفة البرغسونية التي تدرس للطلبة المبتدئين للاستدلال بها على هجوم برجسن على التفكير النمطي . وقد أصبح بامكاننا حين نصغي لبعض المحاضرات أن نتنبأ بأن استعارة الدرج قد قاربت على الظهور . وحين نكون قادرين على مثل هذا التنبؤ فلا وجود للخيال . ان أمثال هذه الاستعارات التي تفشت في الفلسفة البرغسونية ـ وهي كما قلت أدوات بدائية وغير فعالة ـ قد حولت المناقشات التي يقوم بها البرغِسنيون في مجال فلسفات المعرفة الى محاولات ميكانيكية ، أو ما سماه برغسون نفسه بالعقلانية الجافة .

(3)

هذه الملاحظات السريعة تهدف الى توضيح أن الاستعارة يجب ألا تزيد عن كونها تعبيراً جاء مصادفة ، وأنه لأمر خطر أن نحولها الى فكر . فالاستعارة صورة مزيفة لأنها لا تمتلك الحس المباشر لصورة تشكلت في الاسترخاء المنطوق .

هناك روائي عظيم قد استعمل استعارة برغسون ولكن بهدف وصف سايكولوجية ابله حقيقي ، وليس لوصف عقلاني ـ كانتي . وأنا هنا أشير الى رواية هنري بوسكو « السيد كار ـ بينو في الريف » Monsieur Carre- Benoit à la campagne حيث تم عكس استعارة الدرج : فليس الذكاء هو درج ، بل الدرج هو الذكاء .

قطعة الأثاث الوحيدة ، من بين كل القطع التي كان الأبله يشعر بمودة حقيقية نحوها هي خزانته ذات الأدراج ، المصنوعة من خشب البلوط ، والتي كان يتأملها برضى كلما مر أمامها . هنا ، على الأقل ، كان شيء يمكن الوثوق به والاعتماد عليه . انه مؤكد لأنك ترى ما تنظر اليه وتلمس ما تلمسه . ان نسب الخزانة صحيحة ، وكل ما فيها جرى تصميمه وحسابه بواسطة عقل أجهد نفسه حتى يجعلها صالحة للاستعمال الأمثل .

وأية أداة رائعة كانت ! انها تنوب عن كل شيء ، الذاكرة والذكاء . وفي هذا المكعب المضبوط لا يوجد ذرة من الابهام او المراوغة . اذا وضعت شيئاً في داخلها ، وحتى لو كررت ذلك مائة مرة أو عشرة آلاف مرة ، فستجده كما وضعته ، وفي لمحة عين . تحتوي على ثمانية وأربعين درجاً ! انها تكفي لاحتواء عالم كامل منمط من المعرفة الايجابية . وقد أضفى الأبله على هذه الأدراج قوة سحرية ، اذ وصفها بكونها « أسس العقل الانساني » .

علينا أن نتذكر أن هذا قيل في الرواية بواسطة انسان عادي للغاية . ولكن الروائي الذي جعله يقول ذلك هو انسان موهوب بشكل غير عادي . لأنه من خلال هذه الخزانة

استطاع أن يجسد الروح الادارية البليدة . وما دام الغباء يجب أن يصبح مادة للسخرية ، فان الأبله لا يكاد يكون قد قال شيئاً حين فتح ادراج (الخزانة الجليلة) واكتشف أن الخدامة قد استعملتها لحفظ الخردل والملح والرز والقهوة والبازلاء والعدس. لقد تحولت حجرة تفكيره الى نملية لحفظ الأطعمة .

ربما كان بالامكان استعمال هذه الصورة لتصوير « فلسفة للامتلاك » ، لأنها قد تؤخذ حرفياً أو رمزياً . ان كثير من العقول المتعلمة التي تحمل أسفاراً هي التي تقول لنفسها سوف نرى ، فيما بعد ، ان كنا سوف نستعملها أم لا .

(4)

كمدخل لدراستنا الوضعية لصور الخفاء بدأنا بدراسة استعارة انشئت بتعجل ، وقد كانت عاجزة عن أن تربط ربطاً حقيقياً بين الحقائق الخارجية وحقائق الالفة . ثم في هذا المقطع الذي أخذناه من كتاب بوسكو نجحنا في تحقيق سيطرة مباشرة ومشخصة قائمة على تخطيط واضح للحقيقة الواقعية . نعود الآن الى دراستنا عن الخيال ، وكلها دراسات وضعية . من خلال موضوعات الأدراج والصناديق والأقفال والخزائن سوف نواصل تواصلنا مع المخزن الذي لا يمكننا سبر غوره لأحلام الالفة .

ان الخزائن برفوفها ، والمكاتب بادراجها ، والصناديق بقواعدها المزيفة هي أدوات حقيقية لحياتنا النفسية الخفية . دون هذه (الأشياء) ومثيلاتها فان الحياة تفقد نماذج الالفة . وهذه الأشياءتمتلك صفة الالفة مثلنا ، وعبرنا ، ولأجلنا .

هل يوجد حالم واحد بالكلمات لا يستجيب لكلمة خزانة ؟

للكلمات الجميلة أشياء جميلة تماثلها ، وللكلمات ذات الجرس الوقور هوية عمق . كل شعراء الأثاث ، حتى ولو كانوا يعيشون في العلية ، يملكون أثاثاً ، يعلمون أن الفراغ الداخلي للخزانة عميق . وهذا الفراغ هو مساحة اليفة ، لأنها مساحة غير متاحة للجميع .

ولكن الكلمات تحمل معها التزاماتها. الروح الخاوية هي التي تضع الأشياء دون تمييز في الخزانة . أن تضع أي شيء ، وكيفما كان في قطعة من قطع الأثاث فذلك دلالة ضعف غير عادي في ادراك وظيفة السكنى . في الخزانة يوجد نقطة النظام المركزية التي تحمي البيت بكامله من الفوضى التي لا ضابط لها . هنا يسود النظام ، أو على الأصح ، هنا حكم النظام . والنظام ليس مجرد علاقات هندسية بل هو أيضاً الذاكرة التي تحفظ تاريخ العائلة . الشاعرة كوليت فارتس تعرف هذا :

النظام . الانسجام .
أكوام الشراشف في الخزانة
ورائحة الخزامى في البياضات .

مع وجود الخزامى يدخل تاريخ الفصول الى الخزانة . الخزامى في واقع الأمر ، تدخل استمرارية [1] (برغسونية في التسلسل الهرمي للشراشف . اننا نقول في فرنسا : ألا نتريث بعض الوقت في استخراج الشراشف من الخزانة لنتيح لها الوقت لتتشبع برائحة الخزامى ؟ أي أحلام تنتظرنا اذا كنا نستطيع استعادة أرض الطمأنينة ! والعودة اليها . ان الذكريات تجيء متزاحمة حين نرى على رف الخزانة أشرطة الدانتيلا وقطع الحرير الطبيعي والباتستا موضوعة فوق الأثاث الثقيل . كتب ميلوز : « الخزانة ملأى بضجيج الذكريات الأخرس » .

لم يكن برغسون يحب أن تكون الذاكرة خزانة للذكريات. ولكن الصور أكثر الحاحاً من الأفكار . ان أكثر تلاميذ برغسون انتماء الى فلسفته اعتبر الذاكرة خزانة ، وذلك لكونه شاعراً . ان بيت الشعر العظيم التالي قد كتبه شارل بيجوي :

على رفوف الذاكرة وفي معابد الخزانة

ولكن الخزانة الحقيقية ليست مجرد قطعة عادية من الأثاث . فهي لا تفتح في كل يوم ، وهي كالقلب الذي لا يبوح بأسراره لأي انسان ، فمفتاحها لا يوجد في بابها دائماً .

يقول رامبو :

الخزانة ليس لها مفاتيح ! . . ليس للخزانة الكبيرة مفاتيح
كثيراً ما كنا نطالع بابها البني الأسود
بلا مفاتيح ! . . كان ذلك غريباً ! مرات كثيرة حلمنا
بالخفايا التي تكمن بين أجنحتها الخشبية
واعتقدنا أننا سمعنا في عمق القفل الفاغر
صوتاً بعيداً ، وهمهمة مبهمة مرحة .

هنا يخطط رامبو لمنظور أمل : أية أشياء طيبة قد حفظت في حرز الخزانة المقفلة ؟ وهي هنا ملأى بالوعود بأشياء مشتهاة ، ولهذا فهي أكثر من مجرد تاريخ للعائلة .

---

(1) الاستمرارية البرغسونية هي مقولة برغسون الأساسيةوهي استمرارية محضة ـ غير مادية ـ وأساس كل الأشياء . ان الزمن والمادة والحركة هي اشكال متنوعة ندرك الاستمرارية من خلالها ، ومعرفة الاستمرارية يتم بواسطة الحدس .
« المترجم » .

أما أندريه بريتون فانه بكلمة واحدة يكشف لنا عجائب الخيال حين يضيف استحالة مزعجة الى لغز الخزانة . ففي قصيدة « مسدس الشعر الابيض » Revolver aux cheveux blancs يكتب قائلاً برؤ يته السوريالية المعروفة :

الخزانة ملأى بالبياضات
وفيها
حتى أشعة القمر التي أستطيع بسط طياتها (1)

انه بهذا ينقل الصورة الى نقطة تصل فيها المبالغة الى حد أنه لا يمكن لعقل متوازن أن يعني بها أو يقبلها . ولكن المبالغة هي دائماً قمة الصورة الحية . واضافة بياضات خيالية يؤ دي الى رسم صورة ، بكلمات ملتبسة ، وهذه الصورة تعبر عن كل المتع الكثيرة المطوية بترتيب داخل أجنحة الخزانة المهجورة . ما أكبر شرشف السرير حين ننشره ، وكم يحيط بأشياء كثيرة . وما أشد بياض غطاء المنضدة القديم ، الذي يشبه بياض القمر فوق مرج شتوي ! لو أننا حلمنا قليلاً فان صورة بريتون تبدو طبيعية تماماً .

وليس لنا أن ندهش حين نجد أن قطعة أثاث تحتوي على كل هذا الثراء العظيم من الالفة تنال كل هذه العناية والحب من ربة البيت . تقول آن تورفيل عن زوجة حطاب فقير :

« أخذت تفرك الخزانة ، وكانت الأضواء تتراقص على سطحها مفرحة القلب » .

ان الخزانة تشع ضوءاً ناعماً جداً في الحجرة ، ضوءاً يخلق تواصلاً مع الآخرين ، فلا غرابة ، اذن ، أن يرقب الشاعر كلود فيجييه ، ضوء شمس تشرين الأول وهو يتراقص على الخزانة فيقول :

الانعكاس على الخزانة القديمة
تلقيه جمرات فجر تشرين الأول (2) المشتعلة .

حين نمنح الأشياء المودة التي تستحقها ، فاننا لا نفتح خزانة دون اجفالة بسيطة . فخلف خشبها الخمري اللون تكون الخزانة لوزة بيضاء جداً . حين نفتحها نعيش تجربة البياض .

---

(1) هناك شاعر آخر ، جوزيف روفانج ، كتب يقول :
في البياضات الميتة في الخزائن
أبحث عن الآلهي .

(2) المفروض أنه في شهر تشرين الأول يكون الجو بارداً جداً . المترجم » .

(5)

لو أننا جمعنا ما كتب عن الصناديق الصغيرة ، مثل العلب وعلب الجواهر ، فان هذه المجموعة ستشكل فصلاً مهماً في علـم النفس . ان هذه التحف المعقـدة التـي أبدعهـا حرفيون مهرة هي شواهد شديدة الوضوح على الحاجة للسرية ، وعلى الحاسة الحـدسية لأماكن الاخفاء . ان المسألة هنا ليست مجرد المحافظة الشديدة على ممتلكاتنا ، فلا يوجد قفل يستطيع أن يقاوم العنف المطلق ، وكل الأقفال تحمل دعوة اغراء للصوص . القفل هو عتبة سايكلوجية . وباستطاعته أن يتحدى الطيش حين يكون مغطى بالزخرفة . أية مركبات ترتبط بقفل مغطى بالزخرفة ! يقول دينس بوليه في كتابه (النحـت في أفـريقيا السوداء) انه بين قبائل البامباراس يكون قلب القفل منحوتاً « على تمساح أو سحيلة أو سلحفاة » . ان القوة التي تفتح وتغلق يجب أن تمتلك قوة الحياة ، وهي اما قوة انسانية أو قوة حيوان مقدس . « وبين الدوجون في السودان تزخـرف الأقفـال بشكلـين انسـانيين بجسدان الرجل الأول والمرأة الأولى » .

أحياناً يكون من الأفضل تضليل اللص بدلاً من تحديه أو تخويفه برموز القوة . من هنا جاءت فكرة وضع الصناديق داخلِ بعضها . ان أقل الأسرار أهمية توضع في الصندوق الأول ، باعتبار انها سوف تجعل اللص يكتفي بها ولا يمضي الى أبعد من ذلك . ويمكن أيضاً ارضاؤه بأسرار مزيفة . وبكلمة أخرى فان هناك نوعاً من التضليل بواسطة العلب ذا طابع تركيبي .

لا يرى البعض أن هناك حاجة للتعليق المطول على التماثـل الموجـود بـين هندسة الصندوق الصغير وسايكولوجية التخفي والسرية . في بعض الأحيان يشير الروائيون الى هذا التشابه في بضعة سطور . فاحد الشخصيات في رواية لفرانتزهيلنز يتردد بين أن يهدي ابنته شالاً حريرياً أو يهديها علبة يابانية صغيرة مصقولة . ثم يختار العلبة «لأنها أكثر توافقاً مع طبيعتها المتحفظة » . ان مثل هذه الاشـارة السريعـة البسيطـة قد تفلـت من انتبـاه القارىء المتعجل ، ولكنها هي التي تشكل قلب هذه الحكاية الغريبة ، وذلك لأن الأب والابنة يخفيان نفس السر . وهذا السر يؤدي بهما الى نفس المصير . والمؤلف يحشد كل موهبته ليجعلنا نشعر بتماثل الأرواح الحميمة . والحق أن هذا الكتاب يجب أن يضاف الى ملف عن الأرواح المكبوتة ، وان يكون الصندوق رمزها . لأن الكاتب يكشف لنـا أن سايكولوجية الأشخاص المتحفظين لا يكون استنباطها من خلال تسجيل بسلبياتهم ، أو بهرسة مسالكهم السلبية أو ملاحظة فترات صمتهم ! علينـا ، بالأحـرى ، إن نراقـب لحظات فرحهم الايجابي التـي ترافـق فتحهـم علبـة جديدة ، مثـل ما نجـد عنـد هذه الصبية التـي تنـال موافقـة ضمنية من والدهـا على اخفـاء أسرارهـا ،أي أن تخفـي ما

تحتفظ به خفية . في قصة فرانتز هيلنز هذه نجد كائنين انسانيين « يتفاهمان » مع بعضهما دون أن يتبادلا كلمة ، بل في حقيقة الأمر ، دون أن يعرفا بقيام هذا التفاهم بينهما . انسانان يكتمان أسرارهما ، ويتواصلان عبر الرمز ذاته .

(6)

قلت في السابق أن عبارة « نقرأ » بيتاً أو حجرة ، عبارة معقولة . ويمكننا أن نقول أيضا أن الكتاب يسمحون لنا بقراءة صناديق كنوزهم ، آخذين بالاعتبار أن وصفاً هندسياً دقيقا ليس هو الوسيلة الوحيدة لكتابة (العلبة) . وقد تحدث ريلكه عن المتعة التي شعر بها حين رأى صندوقاً يغلق بشكل جيد . كتب يقول : « غطاء الصندوق في حالة جيدة ، حوافه سليمة ، غير مهشمة ، وليس له ـ الغطاء ـ من رغبة سوى أن يغلق صندوقه » .

لا شك أن بعض النقاد سوف يتساءلون : كيف يمكن لريلكه في عمل له بالغ الجودة مثل (الدفاتر) أن يذكر شيئاً مبتذلاً كهذا ؟ ولكن ، يمكننا تجاوز هذا الاعتراض اذا قبلنا بذرة حلم اليقظة المتضمنة في الصندوق الذي يغلق برفق . وأية طاقة تعبيرية تحملها كلمة رغبة ! ان ذلك يذكرني بالمثل المتفائل الذي يقول : « لكل قدر غطاؤه » ان العالم سوف يمضي بشكل أحسن لو أن كل القدور توافقت مع أغطيتها .

الاغلاق المتأني يطالب بفتح متأن ، اذا أردنا الحياة أن تمضي بيسر في كل حين .

حين نقرأ صندوق ريلكه فسوف نرى كيف أن فكرة سرية التقت بصورة الصندوق بشكل حتمي . في رسالة الى ليليان كتب ريلكه يقول :

« ان كل ما يتصل بهذه التجربة التي تفوق الوصف يجب أن يظل مكتوماً تماماً ، أو أن يتم تناوله بأقصى قدر من الحذر في المستقبل . أنني أتصوره وقد حدث يوماً ما بالطريقة التي كانت تعمل بها هذه الأقفال الثقيلة التي كانت شائعة في القرن السابع عشر . ذلك النوع الذي كان يملأ سطح الصندوق بكل أنواع الرتاج والسنة الأقفال والقضبان والروافع ، بينما يستطيع مفتاح واحد أن يطلق كل هذا الجهاز الدفاعي الردعي من خلال نقطته المركزية ويفتح الصندوق . والمفتاح لا يقوم وحده بذلك . فأنت تعلمين أن ثقب المفتاح في صندوق كهذا يختفي تحت زر أو قطعة جلدية ، وأنه يستجيب لنوع خاص وخفي من الضغط » .

أية صورة مجسدة لتعبر عن معادلة (افتح يا سمسم) ! وأي ضغط خفي وأية كلمات ناعمة يجب توفرها للتوصل الى روح ريلكه والى تهدئة قلبه !

لا شك أن ريلكه كان يحب الاقفال . ولكن من منا لا يحب الأقفال والمفاتيح ؟ لقد

كتب الكثير عن هذا الموضوع في أدبيات علم النفس التحليلي ، ولهذا يسهل علينا أن نجد وثائق حول هذا الموضوع . وبالنسبة لهدفنا في هذه الدراسة ، فان التأكيد على الرموز الجنسية ، يخفي عمق أحلام الالفة . لا شيء يجعلنا نتنبه لرتابة التحليل النفسي أكثر من تناوله لموضوع القفل والمفتاح .

فحينما يكون هنالك صراع بين القفل والمفتاح في أحلام المنام فان دلالة ذلك بالنسبة للتحليل النفسي واضحة الى حد أن أي بحث في الموضوع بعد ذلك يكون فائضاً عن الحاجة . حين نحلم بالقفل والمفتاح فليس هنالك ما نضيفه الى ما هو معروف . ولكن الشعر يحتل مساحة أوسع من التحليل النفسي في كل جانب من الجوانب . لأن الشعر يخلق من حلم المنام حلم يقظة . وحلم اليقظة الشعري لا يكتفي بقصة غير متكاملة ، ولا يمكن قصره على احدى العقد النفسية . الشاعر يعيش حلم اليقظة يقظاً ، ولكن ما هو أهم من هذا ان حلم يقظته يظل في العالم ، يواجه مشكلات انسانية . انها تجمع الكون كله حول وفي شيء . نراه يفتح الصناديق أو يكدس ثروات كونية في علبة مجوهرات رقيقة . اذا كان هناك مجوهرات وأحجار كريمة في العلبة فان الشاعر يندفع الى خلق رومانسية لأن هذه الجواهر هي الماضي ، الماضي البعيد ، ماض يخترق الأجيال . الجواهر سوف تتحدث عن الحب ، بالطبع . ولكنها سوف تتحدث أيضاً عن القوة والقدر . وكل هذا أعظم بكثير من القفل والمفتاح !

تحتوي العلبة على أشياء لا تنسى ؛ لا تنسى بالنسبة لنا ، بالنسبة لمن سوف نمنحهم كنوزنا . هنا يتكثف الماضي والحاضر والمستقبل . فالعلبة هي ذكرى ما لا تعيه الذاكرة من زمن .

اذا حاولنا الاستفادة من الصور لنخوض في علم النفس سوف نجد أن كل ذكرى مهمة ـ ما يسميه برجسن بالذكرى المحضة ـ موضوعة في علبة مجوهراتها الصغيرة . الذكرى المحضة ، الصورة التي تخصنا وحدنا ، لا نرغب في نقلها للاخرين ، نضيف اليها فقط بعض تفاصيل زخرفية . أما نواتها فهي تخصنا ، ولا نحب أبداً أن نقول عنها كل ما نعرفه . ان هذا لا يشبه كبت اللاوعي ، اذ هو نوع فج من الدينامية ، ورموزه واضحة . ولكن لكل سر علبة مجوهراته الصغيرة ، وهذا السر المطلق ، المحروس بعناية ، مستقل عن كل دينامية . هنا تحقق الحياة الأليفة توليفاً بين الذاكرة والارادة . هذه هي الارادة الحديدية ، وهي ليست موجهة ضد الخارج ، أو ضد الآخرين ، ولكنها تتجاوز كل سايكولوجية أن نكون (ضد) . هناك حماية علبة مطلقة [1] تحيط ببعض ذكريات حياتنا الداخلية .

---

(1) في رسالة الى أوبانيل كتب ميلارميه يقول : « لكل انسان سر ، كثيرون يموتون دان أن يجدوه ، ولن يجدوه لأنهم موتى . =

ولكنني ، في حديثي عن هذه العلبة المطلقة ، أخذت أنا أيضاً ألجأ الى استعمال الاستعارات . دعونا نعود الى صورنا .

(7)

الصناديق ، وخاصة علب المجوهرات الصغيرة ، التي نمتلك سيطرة أكثر اكتمالاً عليها ، هي أشياء يمكن أن يتم **فتحها** . حين تكون العلبة **مغلقة** تصبح شيئاً من الأشياء ، وتتخذ مكانها في المساحة الخارجية . ولكنها تنفتح ! في فصل قادم سوف أدرس جدل الداخل والخارج . أما العلبة ، فانه بمجرد فتحها فان الجدل ينتهي تماماً . يلغي الخارج بضربة واحدة ويسود جو من الجدة والدهشة . لا يعود للخارج معنى . وحتى الأبعاد المكعبة تفقد معناها وذلك لأن بعداً جديداً ، هو بعد الالفة انفتح للتو .

بالنسبة لانسان قادر على الحكم في مجال القيم وقادر أن يرى الأشياء من زاوية قيم الالفة ، يمكن أن يكون هذا البعد بعداً لا نهائياً .

كبرهان على هذا سوف اقتبس شذرات نفاذ ذات مدهش من مقال بقلم جان ـ بيير ريتشارد يقدم نظرية حقيقية للمسح التحليلي للمكان الأليف . وريتشارد كاتب يحلل الأعمال الأدبية من خلال صورها الرئيسية . وهو هنا يجعلنا نعيش مرة أخرى تلك اللحظة في قصة ادجار آلان پو (البقة الذهبية) حين فتحت علبة المجوهرات . وبدءاً نقول أن الجواهر التي في داخلها لا تقدر بثمن. فلا يمكن بالطبع أن تكون مجوهرات **عادية** . وعلى أية حال فان الانسان الذي يقيّم هذه الجواهر ليس محامياً ، بل شاعر . انها مشحونة « بعناصر غير معروفة ومتعددة الامكانات ، وهي تصبح مرة أخرى أشياء خيالية ، تتولد عنها فرضيات وأحلام ، وتنخرط في العمق ، هاربة من ذاتها الى عدد غير متناه من الكنوز الأخرى » .

وهكذا فان القصة حين تصل الى نهايتها المحايدة الباردة التي تشبه تقريراً أعده رجال الشرطة فانها تظل محتفظة بثرائها المتسم بطابع الحلم . الخيال لا يقول أبداً : هذا يكفي ، لأن هنالك دائماً وجوداً لأكثر مما تراه العين وأكرر هنا ما سبق أن قلته : ان الصور التي يبدعها الخيال لا تخضع لمحك الواقع .

بعد أن ثبت ريتشارد المحتويات من خلال تثبيت ما تحتويه العلبة يقدم لنا الملاحظة

= السر لا يوجد بعد ولا هم يوجدون . انا ميت بعثت ثانية بمفتاحي المرصع بالجواهر ، مفتاح آخر علبي الروحية . انها مسئوليتي الآن أن أفتحه في غياب أي انطباع مستعار ، وان سره سوف يشع في سماء رائعة الجمال » .

تاريخ الرسالة 16 تموز 1866

الثاقبة التالية : « لن نصل الى قعر العلبة » . ان الصفة اللانهائية لبعد الالفة لا يمكن أن تجد تعبيراً عنها خيراً من هذا .

في بعض الأحيان ، تحتوي العلبة المصنوعة بشكل جذاب على منظورات تتغير بشكل دائم عبر أحلام اليقظة . نفتحها فنجد أنها أصبحت مسكناً ، وان بيتاً مخفياً في داخلها . لتصوير هذا هناك قصيدة نثرية بقلم (شارل كرو) حيث يواصل الشاعر من حيث توقف صانع العلبة . الأشياء الجميلة خلقتها يد ماهرة ، يحملها حلم يقظة الشاعر بعيداً . وبالنسبة لشارل كرو ، تولد كائنات خيالية من « سر » العلبة المطعمة بالصدف والعاج .

« حتى نخمن خباياها ولنتجاوز منظورات كونها مطعمة بالصدف والعاج ، ولنصل الى العالم الخيالي من خلال المرايا الصغيرة » فان على الانسان أن يمتلك « نظرة سريعة ، وسمعاً دقيقاً ، وان يكون شديد الانتباه » .

الواقع أن الخيال يزيد حدة حواسنا . ان اليقظة الخيالية تهيء انتباهنا للاستجابات الفورية .

ويواصل الشاعر : « وفي النهاية التقطت لمحة من الحفل السري . سمعت موسيقى مينوت ، وخمنت النسيج المعقد للشباك التي كانت تحاك داخل العلبة .

« تنفتح الأبواب ، ونشاهد ما يبدو أنه حجرة للحشرات ، وقد بدت الأرضيات البيضاء والبنية والسوداء بمنظورات مضخمة » .

ولكن عندما يغلق الشاعر العلبة ، فهو يدفع في داخلها ، عالماً ليلياً الى الحركة .

« وعندما أغلقت العلبة ، وأغلق النوم سمع المزعجين ، أو ملأه الضجيج الخارجي ، وعندما انصرفت أفكار البشر الى موضوع ايجابي » .

« عندها ظهرت مشاهد غريبة في مقصورة العلبة ، اذ هبط من المرايا الصغيرة عدد من الأشخاص ذوي أحجام ومظاهر غير مألوفة » .

هنا في ظلام العلبة ، يوجد انعكاسات محصورة في الداخل تولّد أشياء . ان رؤ ية الداخل والخارج معكوسين معاشة بحدة بواسطة الشاعر الى حد يولّد معه عكساً للأشياء والانعكاسات .

ومرة أخرى ، وبعد أن يحلم بهذه المقصورة البالغة الصغر التي بعث فيها النشاط رقص التماثيل الصغيرة وفي يوم آخر ، يفتح الشاعر العلبة : « تنطفىء الأضواء والضيوف المكونين من الفاتنات ورفاقهن المتأنقين ، وبعض الأقارب المتقدمين في السن ، اختفوا

متزاحمين ودون نظام في المرايا وعبر الممرات والأعمدة ، دون أن يعيروا اهتماماً لكرامتهم ، في حين أن الكراسي والمناضد والصور المعلقة تبخرت في الهواء .

« وظلت المقصورة فارغة، صامتة ونظيفة » .

العقول الجادة سوف تردد مع الشاعر : « انها علبة مصدفة ، وهذا كل ما في الأمر » وكصدى لهذا الرأي المعقول ، فالقارىء الذي يمقت قلب أو عكس الصغير والكبير ، الخارج والالفة ، سوف يقول أيضاً : « انها قصيدة لا أكثر » .

الواقع أن الشاعر هنا قد قدم تجسيداً لموضوعة نفسية شديدة العمومية ، وهي ، أن هنالك دائماً أشياء في العلبة المغلقة أكثر من الأشياء في العلبة المفتوحة . ان تحديد الصور يقتلها . والخيال دائماً أكثر خصوبة من التجربة . ان نشاط السري يمر دون انقطاع من الانسان الذي يخفي الأشياء الى الانسان الذي يخفي الذات . وهنا حالم يشعر أنه يشارك البرج المحصن سره . نحب أن نفتحه ونحب أيضاً أن نفتح قلوبنا . السطور التالية التي كتبها سوبرفيل يمكن أن تقرأ بدلالة مزدوجة :

أفتش الخزائن التي تحيطني دون تدقيق
واضعاً الملابس البالية في ظلام
أكياس عميقة ، عميقة
وكأنها فارقت هذه الحياة

من يدفن كنزاً يدفن نفسه معه . والسر قبر ، ولذا يفخر الانسان الذي يحافظ على السر بقوله أنه « مثل القبر » .

كل الفة تختفي عن الأنظار ، وأتذكر أن جوبوسكوي كتب يقول : « لا أحد يراني وأنا أتغير . ولكن من يستطيع أن يراني ؟ انني في مخبأي » .

ليس هدفي هنا إثارة المسألة التي تطرحها الفة المواد ، فقد قمت بذلك في كتاب آخر . ولكنني هنا سوف أشير الى طبيعة اثنين من الحالمين يبحث الأول عن الالفة مع الانسان والثاني عن الالفة مع المادة . لقد أوضح يونغ هذا التشابه القائم بين حالمي الخيمياء في (علم النفس والخيمياء) . وبكلمة أخرى هناك مكان واحد للعنصر الأكثر تفوقاً فيما هو مخفي . المخفي في داخل الانسان والمخفي في داخل الأشياء ينتميان الى نفس المسح التحليلي . نكتشف ذلك بمجرد أن ندخل هذه المنطقة الغريبة للأعلى ، وهي منطقة لم يكد علم النفس يدخلها . والحق أن كل وضعية Positivity تجعل الأعلى والأكثر تفوقاً يتراجع الى خانة المقارنة . وحتى ندخل منطقة الأعلى علينا أن نتخلى عن الوضعي ونتبنى الخيالي . يجب أن نصغي للشعراء .

الفصل الرّابع

الأعشاش

وجدت عشاً في شجرة اللبلاب
عشاً ناعماً من طحلب الريف
وأعشاب الحلم العطرية .

(ايفان جول)

أيتها الأعشاش البيضاء سوف تزهر عصافيرك
. . . .
سوف تطيرين يا طرق الريش

(روبرت جانزو)

(1)

في جملة واحدة قصيرة يربط فكتور هيجو بين صور وكائنات وظيفة السكن . يقول أن الكنيسة كانت بالنسبة لكواسيديمو ، على التوالي « بيضة وعشاً وبيتاً ووطناً وكوناً » « بامكاننا أن نقول انه ارتدى شكلها ـ الكنيسة ـ كما ترتدي الرخوية قوقعتها . كانت بيته وجحره وغلافه . . . . كان يكن اليها كما تكن السلحفاة الى غطائها كانت هذه الكنيسة الجهمة درعه » .

لقد احتاج هيجو الى كل هذه الصور ليخبرنا كيف أن هذا الانسان البائس كان يتخذ الأشكال المشوهة لمختلف الأماكن التي يختبىء فيها في زوايا هذا الهيكل المعقد . وبهذا الأسلوب ، ومن خلال تعدد الصور يجعلنا الشاعر نعي قوة مختلف المآوي . ولكن الشاعر يضيف طلباً بالاعتدال أمام كثرة الصور : « لا فائدة من تحذير القارىء ألا يأخذ بشكل حرفي الصور الكلامية التي اضطررت لاستعمالها لأعبر عن المرونة المتبادلة بين الانسان والمكان ، هذه المرونة الغريبة ، المتناسقة ، المباشرة ، والتي تكاد تجعل الاثنين من مادة واحدة » .

انه لمن الأمور المثيرة للدهشة أنه ، حتى بيوتنا التي يغمرها الضوء ، يستدعي وعينا بهناءة البيت مقارنة بالحيوانات في مآويها . نجد مثالاً على ذلك بالسطور التالية التي كتبها الرسام فلامنك عندما كان يعيش حياة هادئة في الريف :

« السعادة التي أشعر بها وأنا جالس أمام النار ، بينما تهدر العاصفة غاضبة في الخارج هي هناءة حيوانية خالصة . فالفأر في جحره ، والأرنب في وجاره ، والأبقار في الاسطبل تشعر ، دون شك بالرضى ذاته الذي أشعر به » .

وهكذا ينقلنا الاحساس بالهناءة الى بدائية المأوى . من ناحية جسدية فان الكائن الذي يمتلك المأوى يتكور ، ويتستر ، ويختفي ، ويرقد يتلذذ ، وهو غائب عن الأنظار . واذا حاولنا أن نبحث في لغتنا عن الأفعال التي تعبر عن ديناميات التراجع فسوف نجد صوراً مستمدة من حركات الحيوان في التراجع ، وهي حركات محفورة في عضلاتنا . لكم سيزداد علم النفس عمقاً لو أننا استطعنا أن نعرف سايكولوجية كل عضلة ! وكم من الكائنات الحيوانية تكمن في وجود الانسان ! ولكن دراستنا لا تمتد الى هذا المدى . وانه سوف يكون انجازاً جيداً اذا استطعنا تعزيز قيمة صور المأوى هذه بأن نوضح بأننا حين نفهمها فنحن ، على نحو ما ، نعيشها .

بالنسبة للأعشاش ، والقواقع بشكل أخص ، فسوف ، نجد مجموعة كاملة من الصور أحاول تصنيفها كصور أصلية ، وهي صور تبعث البدائية التي في داخلنا . ثم سوف أوضح كيف أن الانسان يجب أن « ينسحب الى ركنه » ، وان ذلك يمنحه متعة جسدية .

(2)

في عالم الجمادات نضفي دلالة غير اعتيادية على الأعشاش . نريدها أن تكون كاملة ، وأن تكون علاقة غريزة مؤكدة . ونحن نعجب لهذه الغريزة ، ونعتبر العش احدى عجائب الحياة الحيوانية . ونجد هذا الادعاء بكون العش كاملاً في أحد أعمال امبرواز باري ، اذ يقول :

« ان الحذق الذي تبني به الطيور أعشاشها يبلغ حد الكفاءة الكاملة . انها بهذا تتفوق على جميع البنائين والنجارين والمعماريين ، اذ لا يوجد رجل واحد قادر على بناء بيت له ولأطفاله أكثر ملائمة من العش . يصدق هذا الى درجة أن المثل يقول : الانسان قادر على صنع كل شيء عدا عش الطائر » . ولكن الحقيقة العلمية تخفف من هذا الحماس . مثال ذلك كتاب ارثر لأندربورو تومس (العصافير) الذي يقول لنا فيه أن كثيراً من الأعشاش ما يكاد يبدأ بناؤها للعش حتى تفسده بخرق . « عندما يعشش النسر الذهبي في شجرة ، يجمع في بعض الأحيان كومة كبيرة من الأغصان يضيف اليها في كل سنة المزيد ، الى أن يأتي يوم يسقط العش متناثراً بسبب ثقله » .

بين الحماس والنقد العلمي نستطيع أن نجد فروقاً في الآراء لا حصر لها ، اذا ما

تابعنا تاريخ علم الطيور . ولكن هذا ليس موضوعنا . دعونا نلاحظ عابرين أننا هنا أمام حوار حول القيم وهو يشوّه كثيراً من الحقائق بالنسبة للطرفين المتحاورين . من يدرينا بأن سقوط عش النسر لا يمنح الكاتب متعة صغيرة لكون الكاتب بحكايته هذه قد حطم معتقداً شائعاً ؟

(3)

من ناحية موضوعية ، لا شيء يثير السخرية مثل الصور التي تنسب صفات انسانية للعش . لا شك أن العش ، بالنسبة للطائر ، هو بَيت جيد ودافىء ، ويحمي حياة الطائر حين يخرج من البيضة . انه يعوضه عن الزغب ـ اذ يخرج من البيضة عارياً ـ الى أن ينبت له زغب . ولكن ما الذي يدعونا الى التعجل وبناء صورة انسانية ، معدة للاستعمال الانساني ، من شيء تافه كهذا ؟ ان الطبيعة المضحكة لهذه الصورة تبدو واضحة اذا ما قورن « العش الصغير » المريح ، « العش الصغير » الدافىء الذي يعد به العاشقون بعضهم البعض ، بالعش الحقيقي التائه بين الأغصان . الحب بين العصافير هو علاقة خارج العش ، اذ لا يبني العش الا فيما بعد حين تنتهي المطاردة الجنونية عبر الحقول . لو أردنا أن نتأمل هذا كله ونخرج منه بدرس لبني الانسان ، فان علينا أن نستنبط جدلية بين حب الغابة والحب في حجرة في المدينة . ولكن هذا ليس مدار بحثنا . ان كاتباً مثل أندريه توبرو فقط هو الذي يمكن أن يقارن العلية بالعش ويلحق بهذه المقارنة التعليق التالي الوحيد : « ألم تحب الأحلام دائماً أن تحط عالياً » ؟ وباختصار ، فان صورة العش في الأدب هي صورة طفولية بشكل عام .

ولهذا فان « العش » « المعاش » هو صورة فقيرة ابتداء . ولكنها تمتلك بعض السمات الأولية التي يمكن اكتشافها بالنسبة للظاهراتي الذي يحب المسائل البسيطة . انها تتيح فرصة جديدة لازالة سوء التفاهم فيما يتعلق بالوظيفة الأساسية للظاهراتية الفلسفية . ليست وظيفة الظاهراتية وصف الأعشاش كما هي في الطبيعة ، فتلك مهمة علم الطيور . ان بداية الظاهراتية الفلسفية للأعشاش تكون في قدرتنا على توضيح الاهتمام الذي نطالع به البوماً يحتوي على صور أعشاش ، أو بشكل أكثر وضوحاً ، قدرتنا على استعادة الدهشة الساذجة التي كنا نشعر بها حين نجد عشاً . ان هذا يعود بنا الى طفولتنا ، أو الى الطفولة التي كان يجب أن تكون لنا . فلم يمنح الكثيرون منا ، بواسطة الحياة ، المدى الكامل لما تتضمنه الحياة من ملابسات كونية . .

كم من مرة في حديقتي عانيت خيبة الأمل في العثور على عش بعد فوات الأوان . والوقت خريف وقد بدأت أوراق الشجر تتساقط وفي مكان التقاء غصنين أرى عشاً

مهجوراً . وحينئذ أتصورهم كلهم هناك : العصفور الأب والعصفورة الأم والكتاكيت ، وأنا لم أرهم بعد !

العش الفارغ الذي يتم العثور عليه في الغابة وقت الشتاء يسخر ممن عثر عليه .

فالعش مكان اختفاء كائنات مجنحة . كيف حدث وظل غير مكتشف ؟ كان مخفياً في الأعلى ، ولكنه بعيد عن أماكن الاختفاء الأرضية الأكثر صلاحية للاختفاء . ولكن ، نظراً لأننا حتى نحدد ظلال الوجود في الصورة ، فعلينا أن نضيف اليها انطباعات فائقة . فها هي خرافة تدفع تخيل العش الخفي الى أقصى حدوده . وهي مأخوذة من كتاب شاربونيه ـ لاسيه الممتاز « قيامة المسيح » .

« كان الناس يعتقدون أن طائر الهدهد يستطيع الاختفاء عن أنظار كل كائن حي وهذا يفسر الحقيقة التي تشير انه في أواخر القرون الوسطى ظل الناس يعتقدون بوجود عشبة عطرية متعددة الألوان في عش الهدهد ـ والتي يستطيع من يمتلكها أن يختفي عن الأنظار » .

قد تكون هذه العشبة هي « عشبة ايفان جول المعطرة » .

ولكن أحلامنا في هذه الأيام لا تجنح الى هذا المدى ، فالعش المهجور لا يحتوي على عشبة الاختفاء السحرية . والحقيقة أن العش الذي نجذبه من الحاجز كزهرة ميتة ليس أكثر من « شيء » . يحق لي أن أمسكه بيدي وأفتته . عندما يكون مزاجي سوداوياً أصبح مرة أخرى انسان الحقول والأحراش ، ويصيبني بعض الغرور حين أنقل معرفتي الى طفل ، فأقول له : « هذا عش طائر القرقف » .

وهكذا يدرج العش القديم في خانة الأشياء . وكلما تنوعت الأشياء ، أصبح المفهوم (concept) أكثر بساطة . ولكن كلما نمت مجموعتنا من الأعشاش يظل خيالنا كسولاً ، ونفقد صلتنا بالأعشاش الحية .

الا أن العش الحي هو الذي يستطيع أن يقودنا الى ظاهراتية العش الحقيقي ، العش الموجود في محيطه الطبيعي ، والذي يصبح ، للحظة ، مركز الكون كله ـ وهذا المصطلح ليس مبالغة ـ ودليلاً على موقف كوني . أنني أرفع الغصن برفق . في العش أجد عصفوراً راقداً . انه لا يطير ، بل يرتعش قليلاً . فارتعش لأنني جعلته يرتعش . أخاف أن تكتشف العصفورة أنني انسان ، ذاك الذي فقدت العصافير ثقتها به . أقف ساكناً ، فيتلاشى خوف العصفورة وتتلاشى خشيتي أن أكون قد أخفتها ـ أو هكذا يخيل الي . أتنفس بهدوء مرة أخرى وأعيد الغصن الى موضعه . سوف أعود غداً ، أما اليوم فأنا سعيد لأن العاصفير قد بنت عشاً في حديقتي .

وعندما أعود في اليوم التالي ، سائراً برفق أكثر من اليوم السابق ، أرى ثماني بيضات وردية اللون في العش . لكم هي صغيرة !

هذا عش حي مسكون ! العش بيت الطائر . عرفت هذا منذ زمن طويل ، حكاه لي الناس لفترة طويلة . والواقع أنها قصة عتيقة الى حد يجعلني أتردد في روايتها لنفسي . ورغم هذا ، فأنا مررت بهذه التجربة مرة أخرى للتو . إنني أستطيع أن أستعيد بوضوح تلك الأيام من حياتي التي عثرت فيها على عش حي . ان مثل هذه الذكريات الحقيقية نادرة في الحياة . وأنني لأفهم جيداً سطور توسونيه هذه المأخوذة من كتابه (دنيا العصافير) :

« ان ذكرى اكتشاف أول عش عثرت عليه بنفسي ظلت محفورة في ذاكرتي بشكل أعمق من ذكرى أول جائزة حصلت عليها في مدرسة النحو على النص اللاتيني . كان عش طائر غرد جميل وكان فيه أربع بيضات وردية ـ رمادية تتخللها خطوط حمراء مثل تلك التي تتخلل خارطة الكرة الأرضية . استولى علي فرح لا يمكن وصفه الى حد أنني ظللت واقفاً دون حراك لمدة ساعة ، أرقب . في ذلك اليوم وبطريق الصدفة ، اكتشفت مهنتي » .

أي نص جميل لأولئك الذين يبحثون دوماً عن الاهتمامات الأصلية ! ولكون توسونيه ، استجاب منذ البداية ، بهذا القدر من « الانفعال » ، فهو يساعدنا على ادراك كونه قد نجح في دمج فلسفة فورييه الهارمونية بكليتها في حياته وعمله وأضاف أيضاً حياة خارطة ذات أبعاد كونية الى حياة الطائر .

وفي الحياة العادية ، فالرجل الذي يعيش في منطقة الأحراش ، يكون العثور على عش ، بالنسبة له ، دوماً مصدر انفعال جديد . كتب عالم النبات فرناند ليكوين أنه بينما كان يسير يوماً هو وزوجته ماتيلدا رأى عش طائر غريد على شجرة زعْرور سوداء :

« ركعت ماتيلدا ومدت اصبعها ، وبالكاد لمست الطحلب الناعم ، ثم أبعدت أصبعها ، ولكنها أبقته ممدوداً . . .

« فجأة أخذت ارتعش .

« لقد اكتشفت للتو الدلالة الأنثوية ، لعش قائم فوق مفترق غصنين . واتخذ الحرش دلالة انسانية جعلتني أصيح :

(لا تلمسيه ، أهم شيء ، لا تلمسيه !) » .

(4)

ان انفعال توسونيه وارتعاش ليكوين يحملان علامة صدق . اخترتهما من قراءاتي ، لأنه في مثل هذه الكتب نستمع بدهشة « اكتشاف العش » . دعونا نواصل بحثاً عن الأعشاش في الأدب . وسوف نورد مثالاً ، رفع فيه المؤلف القيمة السكنية للعش درجة أعلى . انها مأخوذة من يوميات هنري ديفد ثورو في آذار 17 ، 1858 . هنا تصبح الشجرة بكاملها ردهة للعش . فالشجرة التي نالت شرف استضافة العش انخرطت في سره . فبالنسبة للطائر أصبحت الشجرة بالفعل ملجأ . يحكي ثورو عن طائر القراع الأخضر الذي حول شجرة بكاملها الى مأوى . انه - ثورو - يقارن هذا التملك بفرح عائلة عادت لتعيش في بيت هجرته منذ فترة طويلة .

« ذلك يشبه عودة عائلة ، جيرانك مثلاً ، الى بيتها الفارغ بعد غياب طويل .

انك تسمع ضجيج الأصوات وضحك الأطفال ، وترى الدخان يتصاعد من النار المشتعلة في المطبخ ، تنفتح الأبواب ويندفع الأطفال صارخين الى الصالة . كاندفاع هؤلاء الأطفال يندفع طائر القراع عبر ممرات الحرش . ينفتح شباك هنا في الشجرة ، ويغرد الطائر خلاله ، وهناك يهوون البيت . ان صوت الطائر يتردد في الطابق الأعلى والطابق الأسفل . وهكذا يجري اعداد البيت لسكناه وسكنانا ، ويقوم بامتلاكِه » .

في هذا المقطع يعطينا ثورو صورة موسعة للعش وللبيت . وندهش لأن هذا النص يبعث الحياة في طرفي الاستعارة : البيت السعيد يصبح عشاً مزدهراً . ان ثقة هذا الطائر في الشجرة كمأوى حيث أخفى عشه تجسد امتلاك البيت . الناقد العاقل سوف يعتبر الطائر (المالك) الذي يظهر لنا من نافذة الشجرة ويغني على شرفتها (مبالغة) . ولكن الروح الشاعرة سوف تشعر بالعرفان نحو ثورو ، الذي منحها ، بالاضافة الى العش الذي اتخذ أبعاد شجرة الأبعاد الكاملة لصورة متكاملة . تصبح الشجرة عشاً في اللحظة التي يختفي في تلك الشجرة حالم عظيم .

في « ذاكرة ما بعد الموت » Mémoire D'Outretombe ذكر شاتو بريان الملاحظة السرية التالية : « أقمت مركز قيادة ، كالعش في شجرة صفصاف . وهناك بين الأرض والسماء ، أمضيت وحيداً ساعات بين الطيور المغردة » .

في واقع الأمر أننا نرتبط أكثر بحديقة تسكنها الطيور . فمهما كان طائر القراع مختفياً بين أوراق الشجر فانه يصبح مألوفاً لنا . فهذا الطائر ليس طائراً صامتاً . ولكننا لا نفكر فيه حين يغرد ، بل حين يعمل . وذلك عندما نراه صاعداً وهابطاً الشجرة ومنقاره ينقر خشبها بايقاع ، ورغم أنه يختفي كثيراً فاننا نظل نسمعه . انه أحد عمال الحديقة .

وهكذا فان القراع يدخل عالـم الصـوت عنـدي واصنـع من ذلك صورة مفيدة لاستعمالي الخاص . فحين أسمع في شقتي في باريس جاري يدق مسماراً في وقت غـير مناسب ، فانني (احيّد) هذا الصوت بأن أتصور نفسي في بيتي في ديجون ، وأحوّل الدق الى صوت القراع في الحديقة . بهذه الوسيلة أعيد الهدوء الى نفسي .

العش ، مثل كل صور الراحة والهدوء ، يرتبط على الفور بصورة البيت البسيط . حين ننتقل من صورة العش الى صورة البيت ، ثم العكس ، فان الجو الذي يتحقق هو جو البساطة . كتب الرسام فان جوخ الى أخيه وهو الذي رسم العديد من الأعشاش ومـن أكواخ الفلاحين : « الكوخ الريفيّ المسقوف يذكرني بعش طائر الصعو » .

قد تكون المسألة بالنسبة لرسام مثيرة على نحو مضاعف : ان يحلم بالـكوخ وهـو يرسم العش ، وأن يحلم بالعش وهو يرسم الكوخ . انه يصبح وكأنه حلم مرتين ، حين يحلم بمجموعة صور كهذه . لأن أبسط الصور تصبح مزدوجة : انها هي أيضاً شيء آخر . ان أكواخ فان جوخ محملة بالقش . والقش الكثيف المجدول بخشونة يؤكد الرغبـة في تأمين المسكن . انه يجعل السقف يفيض كثيراً عن الجدران . هنا ، واحدة من أهم فضائل المسكن ، ان السقف هو المسيطر ، وتحته الجدران مغطاة بالتراب والحجارة . والفتحات منخفضة . أي أن الكوخ المسقوف بالقش في وضعه فوق الأرض يشبه وضع العش في الحقل .

وعش طائر الصعو هو كوخ مسقوف بالقش لأنه عش مغطى ومدور . وقد وصفه قس فنسيلو :

« طائر الصعو يبني عشه على شكل كرة مستديرة تماماً ، وفي أسفلها يفتح الطائر ثقباً للماء يتسرب منه . عادة يكون الثقب مخفياً تحت غصن . وقد تفحصت هذا العش طويلاً قبل أن ألاحظ هذا الثقب ، الذي يؤدي مهمة الباب الذي تدخل منه الأنثى » .

حين أعيش كوخ ـ عش فان جوخ في ترابطهما الواضح ، تبدو الكلمات فجأة وكأنها تسخر . أحب أن أقول لنفسي أن ملكاً صغيراً يعيش في ذلك الكوخ . هنا ، بالتأكيد ، صورة مستمدة من حكايات الجنيات ، صورة توحي بحكايات كثيرة . .

البيت ـ العش لا يكون حديث العهد أبداً . بامكاننا أن نقول أنه المأوى الطبيعي لوظيفة السكنى . اننا لا نعود اليه فقط ، بل نحلم بالعودة اليه ، كما تعود العصافير الى أعشاشها والحمل الى الحظيرة . علامـة العـودة هذه تسـم عدداً لا حصر له من أحـلام اليقظة . لأن العودة الانسانية تأخذ مكانها في ايقاع الحياة الانسانية ، وهو ايقـاع بالـغ القدم . وهو خلال الحلم يلغي كل غياب . ان أحد مكونات الولاء المخلص يؤثر على

صورتي العش والبيت المترابطين .

وفي هذا المجال يحدث كل شيء ببساطة ورقة . والروح حساسة لمثل هذه الصور البسيطة الى حد أنها تسمع كل ترددات الصدى في قراءة متناغمة . أما القراءة على المستوى المفهومي (conceptual) من ناحية أخرى ، فسوف تكون باردة وميتة ، سوف تكون ذات بعد واحد ، طولي متتابع . لأنه مطلوب منا أن نفهم الصور واحدة تلو الأخرى . وفي مجال صورة العش تبلغ الخطوط حداً من البساطة يدفعنا للعجب من بهجة الشاعر بها . ولكن البساطة تؤدي الى النسيان ، فنشعر فجأة بالعرفان بالجميل نحو الشاعر الذي امتلك الموهبة لتجديدها بهذه اللباقة النادرة . لا يوجد ظاهراتي واحد يستطيع أن يمنع رد فعله نحو هذا التجديد بصورة تبلغ هذه الدرجة من البساطة . اننا نتأثر بعمق حين نقرأ قصيدة جان كوبير البسيطة المعنونة (العش الدافىء) . وتصبح هذه القصيدة أكبر دلالة حين نعلم أنها نشرت في كتاب بسيط عن الصحراء :

العش الدافىء الهادىء
الذي يغني فيه العصفور
. . . . .
يستدعي الأغنيات ، السحر ،
العتبة النقية لبيتي العتيق .

العتبة هنا مضيافة ، لا تخيفنا بجلالها . الصورتان : العش الهادىء والبيت العتيق يحيكان نسجياً متماسكاً من الالفة على نول الحلم . الصور هنا بسيطة ، دون محاولة للتزويق . لقد قدّر ، وهو محق ، الشاعر أنه بمجرد ذكر العش ، أغنية الطائر ، والسحر الذي يقودنا الى البيت القديم ، فان نوعاً من الوتر الموسيقي يستجيب في روح القارىء . ولكن ، حتى يكون بامكاننا أن نقيم مقارنة وديعة بين البيت والعش فيجب أن يكون البيت الذي يمثل السعادة مفقوداً . فهنالك اذن حسرة في هذه الأغنية الحانية . اذا عدنا الى البيت القديم كما نعود الى العش ، فذلك لأن الذكريات أحلام ، ولأن بيت الأيام السابقة أصبح صورة عظيمة للالفة المفقودة .

(7)

وهكذا فان القيم تغير الحقائق . ففي اللحظة التي نحب فيها صورة ، لا تظل هذه الصورة نسخة طبق الأصل عن الواقع . ان واحداً من أعظم الحالمين بالحياة المجنحة ، جول ميشيليه ، قد أمدنا بدليل جديد على هذا . ورغم هذا فهو ـ يخصص صفحات قليلة عن (هندسة الطيور) . ولكنها صفحات تفكر وتحلم في الوقت ذاته .

العصفور بالنسبة لميشيليه عامل دون أدوات . ليس له « يد السنجاب ولا أسنان القندس » ويكتب ميشيليه « الواقع أن جسد الطائر هو أداته . أعني بذلك صدره الذي يضغط به فيقوي مواده حتى تصبح مرنة ، متسقة ومتكيفة للخطة العامة »(1) .

ويشير ميشليه الى بيت مشاد بواسطة ولأجل الجسد ، يتخذ شكله من الداخل ، مثل القوقعة ،في حميمية نشطة جسدياً. ان شكل العش محكوم من الداخل . يضيف ميشيليه : « من الداخل ، الأداة التي تمنح شكلاً دائرياً للعش هي جسد الطائر . انه من خلال الدوران المستمر ، وضغط جدران العش من كل جانب ، ينجح الطائر في تكوين دائرة » .

ان الأنثي ، تجوف البيت كبرج حي بينما يأتي الذكر من الخارج بكل أنواع المواد ، أعواد قوية وغير ذلك . الأنثى من خلال ضغطها الايجابي تصنع غطاء .

يضيف ميشيليه : « البيت هو شخص العصفور بالذات . انه شكله وجهده المباشر ، وأستطيع القول أنه معاناته . النتيجة تتحقق من الضغط المتكرر المتواصل بصدده . لا توجد ورقة عشب واحدة لم يتم ضغطها مرات لا حصر لها بصدر الطائر وقلبه ، ومن المؤكد أيضاً بواسطة تنفسه الذي أصبح ثقيلاً ، وربما بنبضات قلبه وذلك لجعل ورقة العشب هذه تنحني وتثبت على انحنائها » .

أي قلب غريب للصور ! هنا الصدر تولد عن الرحم . كل شيء ناتج عن الضغط الداخلي ، الفة جسدية مسيطرة . العش فاكهة غاصة بعصاراتها تضغط على جدرانها .

من عمق أية أحلام يقظة تنبثق صور كهذه ؟ قد تأتي من حلم الحماية الأقرب الينا ، حماية متكيفة لأجسادنا . أحلام البيت ـ الثوب شائعة بين المنغمسين في تمارين خيالية تتصل بوظيفة السكنى . واذا أقمنا بيوتنا على النحو الذي كان يحلم به ميشيليه بالعش فلن نرتدي الملابس الجاهزة التي كان يتحدث عنها برجسن باحتقار . بل عكس ذلك سوف يحدث ، اذ سيكون لكل منا بيته الشخصي ، عشاً لجسده ، مفصلاً حسب المقاس . في رواية رومان رولان Colas Breugnon وبعد تجارب كثيرة يرفض الشخصية بيتاً أوسع وأنسب ، يرفضه باعتباره ثوباً لا يناسبه . يقول : « **اما أن يتهدل علي أو يضيق حتى تتمزق أجزاءه المخيطة** » .

اننا نلاحظ أن جميع صور ميشيليه عن العش هي صور انسانية . ونعتقد أن علماء

---

(1) كتب ميشيليه أيضاً : « من المثير أن نعرف اذا ما كانت الأشكال التي تبدع بها العصافير أعشاشها . دون أن ترى عشاً قبل ذلك ، تماثل الى حد ما تكوينها الداخلي » .

الطيور لن يتفقوا مع ميشيليه في وصفه لبناء الطائر لعشه . ولهذا فسوف نسمي هذا العش بعش ميشيليه . الظاهـراتيون سوف يستعملونـه لامتحـان ديناميات نوع غريب من الانسحاب ، نشط ، وفي حالة تجدد دائم . وهذه ليست دينامية الأرق الذي يجعلنا نتقلب في السرير . ان ميشيليه يشير الى كيفية اقامة بيت باللمسات الدقيقة التي تجعل من سطح خشن سطحاً ناعماً .

هذا النص نادر ، ولذا فهو ثمين ، كوثيقة عن الخيال المادي . لا أحد ممن يحبون صور المادة سينساه ، لأنه يصف التشكيل الجاف . انه صياغة ، بل زواج يتم في الهواء الجاف ، وضوء شمس الصيف ، بين الطحالب والزغب .

وعلينا في النهاية أن نلاحظ أن القليل من الحالمين بالأعشاش يحبون عش السنونو الذي يصنع ، كما يقولون ، من اللعاب والطين . البشر يتساءلـون كيف كان السنونـو يصنع عشه قبل أن توجد البيوت والمدن . السنونو ليس طائراً عادياً ، وقد كتب لاسيه عنه : « سمعت الفلاحين في الفندي يقولون أن عش السنونـو قادر على اخافـة وابعـاد شياطين الليل ، حتى في الشتاء » .

(8)

إذا تعمقنا أحلام يقظة الأعشاش فاننا سريعاً ما نواجه نوعاً من التناقض الظاهري في الادراك . فالعش ، كما ندرك سريعاً ، هش ، ولكنه يدفعنا الى أحلام يقظة الأمان . ما الذي يجعل هذه الهشاشة تستثير أحلام يقظة كهذه ؟ والاجابة سهلة : حين نحلم فنحن ظاهراتيون دون أن نعلم . اننا نعيش غريزة العصفور على نحو ساذج ، مستمتعين بتأكيد الملامح الايمائية للعش الأخضر بين أوراق الشجر الخضراء . اننا رأيناه حتماً ولكننا نقول أنه مختف بشكل جيد . ان مركز الحياة الحيوانية هذا يختفي داخل الاتساع الكبير للحياة النباتية . العش هو حزمة غنائية من أوراق الشجر . وهي حزمة منخرطة في سلام الدنيا النباتية . انه نقطة في محيط السعادة الذي يحيط بالأشجار الكبيرة .

كتب الشاعر أدولف شدرو :

حلمت مرة بعش حيث تطرد الأشجار الموت .

وهكذا فاننا حين نعاين عشاً نضع أنفسنا في المنبع الذي تنبثق منه الثقة بالعالم . نتلقى بداية الثقة ودافعاً نحو الثقة الكونية . هل كان يمكن للعصفور أن يبني عشه لو لم يكن يملك غريزة الثقة بالعالم ؟ حين نلتفت الى هذا الدعاء حيث أقمنا ملجأ مطلقاً من مأوى هش كالعش فاننا نعود الى منابع بيت الحلـم . ان بيتنـا ، المدرك عبـر امكاناتـه

الحلمية ، يصبح عشاً في العالم ، وسنعيش فيه بثقة كاملة اذا انخرطنا ، من خلال أحلامنا ، في أمان البيت الأول . ولمعايشة هذه الثقة ، المحفورة بعمق في نومنا ، فلن نحتاج الى تعداد أسباب مادية لهذه الثقة . فالعش مثل بيت الحلم ، وبيت الحلم كالعش أيضاً ـ اذا كنا نحن أنفسنا في منبت أحلامنا ـ لا يعرفان شيئاً عن عدائية العالم . الحياة الانسانية تبدأ بنوم منعش وكل البيض الموجود في العش محفوظ في دفء لطيف . ان تجربة عدائية العالم ـ وبالتالي أحلامنا الدفاعية والعدوانية ـ تأتي في وقت متأخر . فالحياة كلها في بذرتها الأولى هناءة . الوجود يبدأ بهناءة الوجود . حين يتأمل الفيلسوف العش فهو يهدىء نفسه بتأمل موضوع وجوده في اطار الوجود الهادىء للعالم . واذا أردنا أن نترجم السذاجة المطلقة لحلم يقظته الى اللغة الميتافيزيقية المستعملة في أيامنا فان الحالم سوف يقول أن العالم هو عش الانسانية .

ولأن هذا العالم عش فهناك قوة هائلة تحفظ سكان العالم وتحافظ عليهم في داخل هذا العش . في تاريخ هيردر عن الشعر العبري هناك صورة للسماء الشاسعة وهي تستقر على الأرض الفسيحة . كتب يقول :

« الهواء حمامة ، حين تستقر على العش ، تدفىء صغارها » .

كنت أفكر بهذه الأفكار وأحلم هذه الأحلام عندما قرأت نصاً في خريف 1954 في نشرة دفاتر جـ . ل . م . .Cahiers G. L. M شجعني أن أبقي على البديهية التي تقرن بين العش والعالم جاعلة منه مركز العالم . ان باسترناك يتحدث عن « الغريزة التي نستعين بها ، كما يفعل السنونو ، لنبني العالم ، نبنيه عشاً هائلاً ، كتلة مسواة ومصاغة من الأرض والسماء ، من الموت والحياة ، ومن نوعين من الزمن : نوع نهبه وآخر نفتقده » .

أجل ، نوعان من الزمن ، وكم من زمن طويل نحتاجه قبل أن تنتشر موجات الطمأنينة من مركز الفتنا لتصل نهايات العالم .

أي تركيز للصور في عش سنونو باسترناك ! وفي واقع الأمر ما الذي يدعونا الى التوقف عن بناء وصياغة طين العالم حول مآوينا ؟ ان عش الانسانية ، مثل عالمه ، لا ينتهي أبداً . الخيال يساعدنا على المواصلة . الشاعر لا يستطيع أن يتخلى عن صورة عظيمة كهذه ، أو لنكون أكثر دقة ، ان صورة كهذه لا تتخلى عن شاعرها . كتب باسترناك أيضاً يقول :

« الانسان بذاته أخرس ، والصورة هي التي تتكلم . لأنه من الواضح أن الصورة وحدها هي التي تستطيع أن تجاري الطبيعة » .

الفصل الخامس

القواقع

(1)

ان المفهوم المنسجم مع القوقعة يبلغ حداً من الوضوح والصلابة واليقين يجعل الشاعر ، في البداية ، عاجزاً عن استنباط الصور من هذا المفهوم . ان اندفاع الشاعر نحو قيم الحلم يتم احتجازه بواسطة الحقيقة الهندسية للأشكال . ان تعدد أنواع هذه القواقع وأصالتها وروعة أشكالها تجعل الخيال ينهزم أمام الحقيقة الواقعية . فالطبيعة هنا هي التي تتخيل ، وخيالها شديد البراعة . اننا حين نتأمل قواقع الأمونيات يتأكد لدينا أن الرخويات كانت تبني بيوتها في العصور السحيقة طبقاً لقواعد الهندسة الحديثة . اذ كانت تبني بيوتها ـ قواقعها ـ حول محور حلزوني لوغارتمي . (ان شرحاً شديد الوضوح لبناء هذه الأشكال الهندسية بواسطة الحياة نجده في كتاب مونود ـ هيرزن الممتاز « مبادىء المورفولوجيا العامة » . يقول :

« القواقع تقدم أمثلة لا حصر لها للأسطح الحلزونية ، حيث الخطوط التي تصل الحلقات الحلزونية المتعاقبة ، والتي تقوم فوق هذه الأسطح ، ذات ثنيات لولبية » .

من الطبيعي أن يعي الشاعر هذه المقولة الجمالية التي تبدعها الحياة . ولهذا نجد مقال بول فاليري وعنوانه (القواقع) يتوهج بروح الهندسة . يقول فاليري :

« الكريستال والزهرة والقوقعة تنفرد بكونها لا تتسم بالفوضى التي تميز معظم المرئيات . انها أشكال مميزة ، واضحة للعين ، وان تكن أكثر غموضاً بالنسبة للعقل من كل المرئيات التي لا نستطيع رؤيتها بوضوح » .

وبالنسبة لفاليري ، الذي كان تفكيره ديكارتياً بشكل أساسي ، كانت القوقعة تجسيداً للهندسة الحيوانية ، ولهذا فهي « واضحة ومتمايزة » . ان الشكل المبدع مفهوم تماماً ، والغامض بالنسبة لفاليري ، ليس الشكل ولكن التكوين . أما بالنسبة للشكل الذي سوف يتخذه هذا التكوين ، فان هناك قراراً حيوياً يحكم الاختيار الأولي الذي يتضمن تحديداً ما اذا كانت القوقعة سوف تنساب في التفافها الى الشمال أم الى اليمين . وقد أثارت هذه المسألة ـ مسألة الانسياب الحلزوني ـ العديد من التعليقات . ولكننا نستطيع القول أن الحياة تبدأ بالالتفاف حول نفسها أكثر مما تبدأ بالصعود الى الأعلى .

ولكن ، أية صورة ماكرة وذكية حد الروعة للحياة تلك التي يشكلها مبدأ الالتفاف الحيوي حول الذات ! وأي الهام توحي به القوقعة التي تشذ عن قانون تشكلها !

لقد توقف بول فاليري طويلاً عند كمال شكل القوقعة ، تلك القيمة التي تجد تبريرها المطلق في جمال وصلابة شكلها الهندسي ، ولم يلق بالاً للمسألة البسيطة ، وهي كون القوقعة وسيلة لحماية الحيوان الرخوي الذي يعيش في داخلها . وبهذا يكون شعار الرخوية : علينا أن نعيش لنبني بيتاً ، لا نبني بيتاً لنعيش فيه .

الا أن فاليري ، في المرحلة الثانية لتأمله ، تبين حقيقة ان القوقعة حين يصنعها الانسان فانها تظل قوقعة من الخارج فقط ، تحمل طابع الصنعة الانسانية . ولكن « الرخوية تفرز قوقعتها » ، كما يقول فاليري . انها تدع المادة المعمارية « تنساب خلالها » كما انها « تصفي غلافها الرائع حسب الحاجة » . وحين يبدأ انسياب المادة المعمارية فان البيت يكون قد اكتمل . وبهذا يعود فاليري الى سر الحياة ، المانحة للشكل ، سر التكوين البطيء والمتصل . ولكن هذه الاشارة الى التكوين البطيء هي مجرد مرحلة واحدة من مراحل تأمل فاليري ، اذ أن كتابه المعنون « عجائب البحر » والذي اقتبسناه من أحد فصوله المعنون « القواقع » هو مدخل لمتحف من الأشكال . وقد رسم هذا الكتاب بول ـ أ . روبرت بالألوان المائية . وقبل أن يبدأ الرسام بالتصوير قام بتلميع كل الصمامات والمصاريع . ان هذا التلميع الرقيق قد أدى الى تعرية جذور الألوان ، وبهذا جعل من الممكن الانخراط في فعل التلوين ، بل وفي تاريخ التلوين . ان هذا جعل البيت جميلاً الى حد ، جميلاً بعمق ، أصبح مجرد الحلم بسكناه إهانة لقدسيته .

(2)

الظاهراتي الذي يرغب في معايشة صور وظيفة السكنى عليه ألا يخضع لسحر الجمال الخارجي . لأن الجمال ، بشكل عام ، يخارج ويزعج التأمل الحميم . ولا يستطيع الظاهراتي أن يحذو حذو عالم الرخويات ، الذي ينصرف في عمله الى تصنيف التنوع الهائل للقواقع ، والذي يبحث عن هذا التنوع . ولكن الظاهراتي يستطيع أن يتعلم كثيراً من عالم الرخويات ، اذا ما شاركه هذا الأخير دهشته الأصلية .

فهنا ، كما هي الحال بالنسبة للأعشاش ، يجب أن يبدأ الاهتمام المتصل بالدهشة الأصلية للمشاهد الساذج . هل يمكن للكائن أن يظل حياً داخل قطعة حجر ، داخل هذه القطعة من الحجر ؟ ان الدهشة التي من هذا النوع يندر أن تعاش مرتين . إن الحياة تزيل حدتها سريعاً . وبالاضافة الى هذا ، فمقابل القوقعة « الحية » كم يوجد هنالك من القواقع الفارغة ، كم من قوقعة مهجورة مقابل كل قوقعة مسكونة ؟

ولكن القوقعة الفارغة ، مثل العش الفارغ ، تبعث أحلام يقظة المأوى . اننا ، دون شك ، نبالغ في صقل أحلام يقظتنا حين نتابع صوراً بسيطة كهذه . ولكنني أعتقد أن على الظاهراتي أن ينحو نحو البساطة القصوى . ولهذا أرى أنه من المفيد أن أقترح علماً ظاهراتياً لدراسة القوقعة المسكونة .

(3)

أكبر دليل على الدهشة هو المبالغة . وما دام ساكن القوقعة يدهشنا ، فان الخيال سوف يخلق مخلوقات مذهلة ، أكثر ادهاشاً من الواقع ويجعلها تخرج من القوقعة . ففي كتاب جورنمس بالتروسيتس « العصور الوسطى المدهشة » **Le Moyen àge fantastique** نجد نسخاً عن جواهر قديمة « حيث تخرج من قوقعة أبعد الحيوانات عن التوقع : أرنب ، عصفور ، ايل ، كلب ، وكأنها خارجة من قبعة الساحر » ان هذه المقارنة بقبعة الساحر لا فائدة منها لانسان يقف في المركز الذي تنبثق منه الصور . عندما نقبل الدهشة اليسيرة فاننا نعد أنفسنا لتخيل الدهشة العظمى . في عالم الخيال يصبح أمراً طبيعياً أن يخرج حيوان ضخم كالفيل من قلب القوقعة . وسوف يكون أمراً شاذاً أن نطلب منه أن يعود اليها . في فصل تال سوف أبين أنه في عالم الخيال لا يكون الدخول والخروج متساويين . كتب بالتروسيتس :

« حيوانات كبيرة وطليقة الحركة تنجو بشكل غامض من بعض الأشياء الصغيرة » . ويضيف : « لقد ولدت أفروديت في هذه الظروف » . ويقول :

« على قطع نقود هارتريا ، نرى رأس امرأة ، شعرها متطاير من الريح ، قد تكون أفروديت ذاتها خارجة من قوقعة مستديرة » .

ان الجمال والضخامة يدفعان البذور الى التضخم . وكما سأشرح فيما بعد ، فان احدى صفات جاذبية الحجم الصغير تنشأ من كون الأشياء الكبيرة تنبثق من الأشياء الصغيرة .

ان كل ما يتصل بالكائن الحي الذي يخرج من القوقعة ذو طابع ديالكتيكي ولأنه لا يخرج كلية فان الجزء الذي يخرج يناقض المتبقي في الداخل . ان مؤخرة الكائن الحي تظل مسجونة في الأشكال الهندسية الصلبة . ولكن الحياة في خروجها تكون متعجلة الى درجة أنها لا تأخذ شكلاً محدداً مثل أرنب صغير أو جمل . فبعض المنحوتات تحمل كائنات مختلطة بشكل غريب . مثال ذلك تلك الحلزونة المرسومة في كتاب ابلتروسيتس التي لها « رأس انساني ملتح ، وأذنا أرنب بري تلبس قلنسوة مطران ، ولها أربع أرجل حيوانية » . ان القوقعة مثل قدر الساحرة تتخمر فيه الغرائب المخيفة . وبالنسبة لبالتروسيتس فإن

« ساعات مرغريت دو بوجيه » (Les heures de Marguerite de Beaujeu) مليئة بالأشكال المخيفة التي من هذا النوع . ان الكثير منها قد نزع قوقعته ولكنه ظل ملتفاً باستدارة القوقعة . كما أن رؤوس كلاب وذئاب وطيور وبشر ملتصقة مباشرة بأجساد الحلزونة » . وهكذا فان أحلام يقظة جامحة ووحشية ترسم مخططاً لفترة مختزلة من التطور الحيواني . وبكلمة أخرى ، فلتحقيق البشاعة ما علينا الا أن نختصر التطور .

والواقع أن الكائن الذي يخرج من القوقعة لا يوحي فقط بأحلام يقظة لكائنات مختلطة « نصف سمكة ونصف انسان » بل بكائنات نصف حية ونصف ميتة ، وفي حالات متطرفة يكون نصف انسان ونصف حجر . وهذه الأحلام هي عكس أحلام اليقظة التي تشلنا من الخوف . ففي كتاب كارل يونغ « علم النفس والخيمياء » . حين نتأمل الصور الموجودة على صفحة(86) ، فاننا نرى Melusines وهي ليست ذلك النمط الرومانسي التي تخرج من مياه البحيرات ، بل رموز الخيمياء ، التي تساعدنا على أن نصوغ الأحلام عن الحجر التي يقال أنها مصدر الحياة . ان Melusine تخرج وتتولد من ذيلها المحرشف ، المكون من الحصى الذي يعود الى زمان سابق سحيق ، وهو ذيل حلزوني الى حد ما . اننا لا نخرج بانطباع أن هذا المخلوق المتخلف قد استعاد قوته . فالذيل - القوقعة لا يطلق ساكنية من أسارهم . اذ هو على الأصح مادة شكل متخلف للحياة قد مسخ الى حال من العدم بواسطة كائن أعلى . ان الحياة هنا تصل بطاقتها الى القمة . وتكتسب هذه القمة دينامية في الرمز المكتمل للانسان ، لأن كل الحالمين بالتطور يحتفظون بالانسان في ذهنهم . في هذه الرسوم ينبثق الانسان من شكل سقيم لم يبذل الفنان جهداً في ابداعه . ولكن الخمول لا يثير أحلام اليقظة ، والقوقعة قشرة سوف يتم التخلي عنها . ولكن قوى الانبثاق ، قوى الانجاب والتوالد تبلغ حداً من الحيوية ، فتجعلنا نرى كائنين انسانيين ، يلبسان تاجين ، يخرجان بنصف جسديهما من القوقعة التي تفتقد الشكل ، في صورة رقم 11 من كتاب يونغ . هذه هي Melusine ذات الرأسين .

كل هذه الأمثلة تقدم لنا وثائق ظاهراتية لدراسة فينومينولوجية فعل « ينبثق » ، وهذه الظاهراتية تتأكد لأن هذا الانبثاق يماثل أنواع « الانبثاق » المخترعة . وفي هذه الحال يصبح الحيوان مجرد مبرر لمضاعفة صور « الانبثاق » . الانسان يعيش بالصور . وككل الأفعال الهامة فان فعل « ينبثق من » يتطلب بحثاً مطولاً نستطيع خلاله أن نضيف الى الأمثلة الملموسة الحركات التي لا تكاد ترى لبعض التجريدات . اننا لا نلمس الا القليل ، أو لا شيء على الاطلاق ، من الحركة في مشتقات قواعد اللغة أو في الاستدلال والاستقراء . حتى الأفعال تتجمد مثل الأسماء . الصور وحدها هي التي تدفع الأفعال الى الحركة .

(4)

بالنسبة لموضوع القواقع ، اضافة الى جدل الصغير والكبير ، فإن الخيال يستثار بجدل الكائنات الطليقة والكائنات المكبلة . كل شيء يمكن توقعه من الكائنات الطليقة !

ان الحلزونة ، في الحياة الواقعية ، تخرج ببطء من قوقعتها ، ولهذا فانه يسهل علينا مراقبة « سلوك » الحلزونة . ولكن اذا استطعنا أن نستعيد السذاجة المطلقة في مراقبتنا ، أي نعيش لحظة مراقبتنا الأولى لهذا الحدث ، فاننا نعطي دافعاً جديداً لمركب الخوف والدهشة الذي يرافق كل استهلال للفعل على هذه الأرض . اننا ، في تلك اللحظة ، نود أن نرى ولكننا نخاف من الرؤ ية . وهذا هو المدخل العقلاني لكل معرفة حيث الاهتمام يتأرجح ، ويتعثر . ثم يعود ثانية . ان المثال الذي بين أيدينا عن مركب الخوف والدهشة ليس صارخاً . وذلك لأن الخوف من الحلزونة يهدأ على الفور ، باعتبارها « تافهة » . ولكن هذه الدراسة تنصب على هذه « التفاهات » ، لأنها تكشف أحياناً عن دقائق غريبة . ولاستخراج هذه الدقائق فلسوف أضعها تحت مجهر الخيال .

موجات الخوف والدهشة تزدادان عندما نلغي الواقع الذي يهدىء هذا المركب ، وذلك عندما نتخيل . دعونا ندرس الوثائق عن صور تم تخيلها أو رسمها ، والتي حفرت على الجواهر أو على الأحجار . هناك مقطع في كتاب ابلتروسيتا حيث يسترجع صورة رسمها فنان لكلب يقفز من داخل قوقعة ويهاجم أرنباً . لو أننا رفعنا درجة العدوانية قليلاً فان ذلك الكلب سوف يهاجم انساناً . وهذا مثال واضح لنمط الفعل المتصاعد الذي يتجاوز فيه الخيال الواقع . ان الخيال هنا لا يلتزم بالأبعاد الهندسية ، بل يعمل بموجب القوة والسرعة أيضاً ـ وذلك ليس من خلال توسيع المساحة بل بتسريع الايقاع . عندما تزيد كاميرا سينمائية سرعة تفتح الوردة فاننا نشهد صورة رائعة للعطاء ، وكأن الزهرة التي تتفتح بسرعة ودون تحفظ أدركت معنى المنح ، وبهذا تبدو وكأنها منحة من العالم لنا . ولكن حين تعرض لنا السينما ، بحركة سريعة ، الحلزونة وهي تخرج من قوقعتها ، أو وهي ترفع قرنيها نحو السماء بسرعة ، فأية عدوانية سنشهد ! عدوانية القرنين ! عندها سوف نكبت دهشتنا بواسطة الخوف ،وبهـذا فان مركب الخوف والدهشة سوف يتحلل .

هناك مظهر عدواني في كل تلك الصور التي ينبثق فيها كائن مهتاج من قوقعة ميتة . ان الفنان يحاول هنا أن ينقل الينا أحلام يقظته الحيوانية . ينتمي الى نفس نمط خروج حيوانات ذوات أربع ، وعصافير وبشر من القوقعة ، اختزال الحيوانات التي تتصل رؤ وسها بذيولها مباشرة لأن الفنان ألغى الجزء الفاصل بينها . ان الغاء هذا الجزء هو بسبب السرعة . وبسبب نوع من التسارع يتسم به الدافع الحيوي المتخيل . لأن الكائن الذي ينبثق من الأرض يستعيد شكله الأصلي على الفور .

ولكن دينامية هذه الصور المتطرفة تكمن في حقيقة انها تتوهج بالحياة من خلال جدل الخفي والظاهر . ان الكائن الذي يختبىء « وينسحب الى داخل قوقعته » انما يعد نفسه للخروج . ان هذ يصدق على مجموعة الاستعارات ابتداء من بعث الانسان من قبره ، الى الانفجار المفاجىء لشخص صمت لفترة طويلة . واذا بقينا في قلب الصورة موضع الدراسة ، فاننا نخرج بانطباع بأن الكائن الذي يظل ساكناً في قوقعته يتأهب لانفجار ، ان لم نقل لعاصفة . ان أشد الانبثاقات دينامية تحدث في الوجود المكبوت ، وليس في الارتخاء المترهل للكائن الكسول الذي لا يريد سوى أن ينتقل الى مكان آخر يواصل فيه استرخاءه . واذا عشنا تجربة المفارقة الخيالية للحلزونة المتميزة بالحيوية ـ ان كثيراً من أعمال الحفر تقدم لنا أمثلة ممتازة لهذا ـ فاننا نتوصل الى أشد أنواع العدوانية حسماً ، لأنها عدوانية مؤجلة ، عدوانية تنتظر فرصتها الملائمة . الذئاب القابعة في القواقع أشد شراسة من الذئاب الطليقة .

(5)

من خلال الالتزام بوسيلة ، تبدو لي ، حاسمة بالنسبة لفينومينولوجية الصور ، وسيلة تصنّف الصورة باعتبارها مبالغة من صنع الخيال ، أكون قد أكدت جدل الكبير والصغير ، المخفي والظاهر ، الوديع والعدواني ، والمترهل والحيوي . ولقد تابعت الخيال في تجاوزه للواقع من خلال وظيفته في التضخيم ، وذلك لأنه حين نبغي التجاوز علينا أن نبدأ بالتضخيم .

لقد رأينا كيف يمارس الخيال فعله بحرية على المكان والزمان وعناصر القوة. ولكن فعل الخيال لا يقتصر على مستوى الصور. انه يعمل على مستوى الأفكار أيضاً، دافعاً اياها الى التطرف . هناك أفكار تحلم . هناك نظريات ، مثلاً ، كان يعتقد أنها علمية ثم تبين أنها في حقيقتها أحلام يقظة جامحة . سوف أقدم هنا مثالاً للفكرة ـ الحلم الذي من هذا النمط ، والذي يتخذ القوقعة كأحسن برهان على قدرة الحياة على انشاء الأشكال . وطبقاً لهذه النظرية التي صاغها ج . ل . روبينت في القرن الثامن عشر ، فان كل شيء له شكل يمتلك تكوين القوقعة ، وفعل الحياة الرئيسي هو صنع القواقع . ورأيي أنه في قلب جدول روبينت الكبير للتطور حلم قواقع كبير . ان عنوان أحد كتبه يكشف عن تكييف ذهنه ، فعنوان الكتاب: (**نظرات فلسفية حول التدرج الطبيعي لأشكال الوجود، أو المحاولات تبذلها الطبيعة وهي تتعلم خلق الانسانية . أمستردام 1768**) . ان من يملك الصبر على قراءة الكتاب بكامله سوف يجده تعليقاً حقيقياً ، بشكل متعصب ، على أنواع الرسوم التي سبق وذكرناها . اننا هنا ، أيضاً ، نجد الحيوانات المجتزأة عبر الكتاب كله . ان الكائنات المتحجرة ، بالنسبة له ، هي قطع من الحياة ، قوالب لأجزاء من الجسد سوف تجد حياتها

المتكاملة في قمة تطور يمهد الطريق للانسان . وبهذا يمكننا القول أنه في داخل الانسان يوجد مجموعة من القواقع . ولكل واحدة منها سببيتها التي جربتها الطبيعة خلال قرون طويلة ، عندما كانت تعلّم نفسها كيفية صنع الانسان بجمع قوقعة مع أخرى . ان الوظيفة تبني شكلها من قوالب قديمة ، والحياة رغم كونها جزئية ، تبني مأواها كما يبني المحار قوقعته .

واذا كان بالامكان التوفيق في معايشة هذه الحياة الجزئية مرة أخرى ، في الضبط المحكم لحياة تمنح نفسها شكلاً ، فان الكائن الذي يمتلك الشكل يسود آلاف السنين . لأن كل شكل يستعيد الحياة. والكائنات المتحجرة ليست مجرد كائنات عاشت في الماضي ولكنها كائنات ما تزال حية ، مستغرقة في النوم داخل شكلها . ان القوقعة أوضح مثال على حياة كونية تكيفت قوقعياً . كل هذا يؤكده روبنت فيقول :

« أخذت أقتنع بأن الكائنات المتحجرة حية ، وان لم يكن ذلك واضحاً من خلال المظهر الخارجي للحياة ، وذلك بسبب نقص بعض الأعضاء والحواس (على الرغم من أنني لا أستطيع أن أجزم بهذا) فهنالك ، على الأقل ، نمط من الحياة الخفي والداخلي ، وهو حقيقي جداً ، على الرغم من أنه متخلف عن الحياة التي تتمتع بها الحيوانات والنباتات النائمة . ولكنني لا أهدف الى القول بحرمانها من الأعضاء اللازمة لحياتها . ومهما كان شكلها فانني أرى أنها تتقدم نحو امتلاك شكل لذاك الذي تملكه مثيلاتها في عالم النبات والحشرات والحيوانات الكبيرة، وأخيراً الانسان » .

ويمضي روبينت في تقديم شروح ترافقها منحوتات دقيقة لأحجار تشبه القلب والدماغ وعظم الفك والقدم والكلية والأذن والعين واليد والعضلات ـ ثم مختلف الأجزاء التي تشكل الأعضاء التناسلية للمرأة والرجل الخ . . .

اننا نخطىء اذا لم نر في هذا سوى محاولة لتسمية أشياء جديدة من خلال مقارنتها بمسميات شائعة . ان المسميات هنا تفكر وتحلم ان الخيال نشط . هناك قواقع القلب ، قوالب أولية لقلب سوف ينبض يوماً ما . ان مجموعة روبينت من القواقع هي أجزاء تشريحية سوف تكون انساناً عندما تتعلم الطبيعة اتقان صنعه . ان العقل الناقد سوف يحتج قائلاً أن روبينت « كان ضحية لخياله » . أما بالنسبة للظاهراتي الذي يتجنب النقد ، انطلاقاً من فلسفته ، فانه قادر على أن يتبين بسرعة أن وراء هذا الاسراف في ايراد المسميات ، وثراء وحيوية الصور يوجد حلم يقظة عميق . كان روبينت يرى في الشكل حركة من الداخل الى الخارج . فالحياة ، كما يرى ، تخلق الأشكال ولذلك فانه من الطبيعي تماماً أن الحياة ، منشئة الأشكال ، قادرة على خلق الأشكال الحية . ومرة أخرى ، فانه في أحلام يقظة كهذه ، يكون الشكل هو بيت الحياة .

والقواقع مثل الأحياء المتحجرة ، هي محاولات متعددة من جانب الطبيعة لتعد أشكالاً لمختلف أجزاء الجسم البشري . انها أجزاء من رجل وأجزاء من امرأة . وهو يقدم وصفاً لقوقعة الزهرة التي تمثل العضو التناسلي للمرأ ة. لا شك أن المحلل النفسي لن يتردد في تشخيص الهوس الجنسي الكامن وراء هذه التصنيفات والشروح التي تمضي الى أدق التفاصيل . ولن يصعب عليه في متحف القواقع هذا ، أن يجد أنواعاً تجسد ذلك التهويل الخيالي مثل المهبل ذي الأسنان ، الذي كان أحد الموضوعات الرئيسية في دراسة ماري بونابارت عن ادجار آلان بو . اذا صدقنا روبينت فلسوف نقتنع أن الطبيعة قد أصيبت بالجنون قبل أن يصاب به الانسان . اننا نستطيع تصور الرد الذي سيرد به روبينت على ملاحظات علماء النفس والمحللين النفسيين ، وهو ما قاله بالفعل في كتابه : « علينا ألا نستغرب ذلك الجهد الذي بذلته الطبيعة لتضاعف قوالب الأعضاء التناسلية ، نظراً لأهمية هذه الأعضاء » .

بالنسبة لحالم بأفكار علمية مثل روبينت ، الذي حول رؤ اه الى نظرية متكاملة ، سوف يضل المحلل النفسي الذي تعود حل العقد النفسية العائلية . اننا بالنسبة لروبينت سوف نحتاج الى تحليل نفسي كوني ، يبتعد لثانية واحدة عن الاعتبارات الانسانية ، وينصرف الى دراسة تناقضات الكون . اننا نحتاج الى تحليل نفسي للمادة حيث أنه في الوقت الذي يوافق فيه على الرفقة الانسانية (المتجسدة في الخيال) للمادة ، سوف يولي اهتماماً أكبر الى توالد صور المادة . وهنا ، في هذا المجال المحدود الذي ندرس فيه الصور ، علينا أن نحسم تناقضات القوقعة التي تبدو أحياناً خشنة المظهر ولكنها بالغة النعومة والصفاء في الفتها . كيف كان بامكانها أن تصبح بهذا الصقل مع كائن شديد الطراوة والترهل ؟ ولكن الاصبع الذي يحلم وهو يداعب سطح اللؤ لؤ ة، ألا تتجاوز كل أحلامنا الانسانية ؟ أبسط الأشياء تكون أحياناً معقدة سيكولوجياً .

ولكن اذا سمحنا لأنفسنا بالاستغراق في أحلام يقظة الحجر المسكون فلن ننتهي أبداً . من العجيب أن هذه الأحلام قصيرة وطويلة في نفس الوقت . فمن الممكن المضي بها الى ما لا نهاية . ولكن التفكير يمكن أن ينهيها في لحظة واحدة . انه بمجرد اشارة بسيطة تصبح القوقعة انسانية ، ولكننا نعرف على الفور انها ليست كذلك ، بالنسبة للقوقعة ينتهي الدافع الحيوي للسكن بسرعة شديدة لأن الطبيعة تحقق بأكثرمما ينبغي، أمان الحياة المنغلقة . غير أن الحالم غير قادر على الاعتقاد بأن العمل قد انتهى لمجرد أن الجدران قد بنيت ولهذا فان حلم بناء القوقعة يضفي حياة وحركة على ذرات متصلة هندسياً . وبالنسبة لهذه الأحلام فان القوقعة في تكوينها ذاته حية . ويمكننا أن نعثر على برهان على هذا في أسطورة طبيعية عظمى .

(6)

أكد مرة الأب كيرشر ، وهو قس يسوعي ، انه على سواحل صيقليا « بعد طحن قواقع المحار حتى تصبح كالدقيق فانها تعود للحياة مرة أخرى وتأخذ في الانجاب اذا ما رش ماء مالح فوق هذا الدقيق » .

وقد قارن قس فالون هذه الخرافة بانبعاث طائر الفينيق من رماد . أي أننا هنا أمام فينيق مائي . ولكن قس فالون لا يميل الى تصديق الحكايتين . أما بالنسبة لي ، برؤ ية يحكمها الخيال ، فاننا نستطيع أن نخرج من ذلك باستنتاج واحد : ان الفينيقينْ هما نتاج الخيال . انهما حقائق الخيال ، الحقائق الايجابية جداً لعالم الخيال .

بالاضافة الى هذا ، فان حقائق الخيال تتصل برموز ذات أصل قديم . يقول بالتروسيتس أنه « حتى العصر الكارولنجي Carolingian epoch كانت المقابر تحتوي على قواقع - وهي رموز للقبر الذي سوف يبعث منه الانسان » .

وكتب شاربونيه لاسيه :

« كانت المحارة بقوقعتها الصلبة والحيوان الطري الذي في داخلها هي رمز القدماء الى الانسان جسداً وروحاً . لقد استعمل القدماء القوقعة كرمز للجسد الانساني الذي يحيط الروح بغلاف خارجي ، بينما الروح التي تنشط الجسد كله تتمثل بالرخوية . ولهذا قالوا أن الجسد يموت عندما تغادره الروح مثل القوقعة التي تتوقف عن الحركة عندما يغادرها الحيوان الذي يعيش في داخلها » .

نستطيع الحصول على ثروة من الوثائق حول موضوع « قواقع الانبعاث » . ولكن في مجال دراستنا هذه لا حاجة لنا بالعودة الى التقاليد البالغة القدم . كل ما علينا أن نفعله هو أن نسأل أنفسنا : كيف أنه في حالة بعض أحلام اليقظة الساذجة تعزز أبسط الصور تقليداً متوارثاً ؟ ان لاسيه يقرر هذه المسائل بكل البساطة والسذاجة الممكنة . فبعد أن يورد نصوصاً من سفر أيوب في التوراة تصور أمل الانبعاث الذي لا يقهر ، يضيف : « كيف حدث أن الحلزونة الهادئة ، المتلصقة بالأرض قد اختيرت لترمز الى هذا الأمل المتوقد الذي لا يقهر ؟ تفسير ذلك أنه في ذلك الفصل المتجهم من السنة ، عندما يمسك الموات الشتوي الأرض بقبضته ، فان الحلزونة تنغرس عميقاً في الأرض ، تنغلق على ذاتها داخل قوقعتها ، وكأنها داخل كفن ، وذلك بواسطة الكلس ، وتظل كذلك الى أن يأتي الربيع ويغني أغاني عيد الفصح فوق قبرها . . . عندها تحطم جدرانها وتعود الى الظهور في ضوء النهار ، مليئة بالحياة » .

أنني أطالب القراء الذين قد يسخرون من هذا الحماس أن يتصوروا دهشة عالم الحفريات الذي اكتشف قبراً في اندر واللوار « فيه تابوت يحتوي على حوالي ثلاثمائة قوقعة

موضوعة فوق الهيكل العظمي من القدم الى الخصر » . ان هذا يتصل بمعتقد يقودنا الى أصل كل المعتقدات . ان عالماً من الرموز مفقوداً يأخذ بتجميع الأحلام حوله .

ان كل البراهين التي نعرضها بالتتالي حول القدرة على التجدد ، والانبعاث أو يقظة الكائن يجب اعتبارها توحيداً لأحلام اليقظة .

واذا أضفنا الى هذه القصص الرمزية والرموز المتصلة بانبعاث الطبيعة التركيبية لأحلام قوى المادة نستطيع أن نفهم كيف أن الحالمين المدمنين لا يستطيعون التخلي عن حلم فينيق الماء . ان القوقعة ذاتها حيث الانبعاث يجري اعداده من خلال الحلم التركيبي ، خاضعة للانبعاث . فما دام التراب الذي في القوقعة يستطيع أن يعيش تجربة الانبعاث فلا يوجد أي سبب يمنع القوقعة المسحوقة من استعادة قدرتها الحلزونية .

ان العقل الناقد سوف يسخر من هذه الصور المنفلتة ، وسوف يطالب الواقعي بتجارب معملية . سوف يطالب بتأكيد صحة هذه الصور من خلال مواجهتها بالواقع . فلو شاهد قواقع مسحوقة لقال : حولوها الى رخويات ! ولكن مشاريع الظاهراتي أكثر طموحاً ؛ يبغي أن يعيش كما عاش حالموا الصور العظام من قبله وأشير هنا أن قولي (كما يعيش) هي أكثر توكيداً من قولي « مثلما عاش » لأن الثانية تلغي ملمحاً ظاهراتياً . ان الظاهراتي لا يود أن يقلد ، بل أن يعيش .

ان المادة التي يمكن أن نجمعها من أحلام اليقظة عن الوسيلة التي تصنع بها الحلزونة قوقعتها لا نهاية لها اذا حاولنا فهمها ظاهراتياً : كيف أن أكثر الأحياء هلامية قادرة على صنع قوقعة صلبة ، كيف أنه في هذا الكائن المنغلق تماماً على ذاته يحمل نبض الذبذبة الكونية العظيمة للشتاء وللربيع . وحتى من الزاوية السيكولوجية ، فهذه ليست مسألة عبثية . انها تبرز أمامنا تلقائياً بمجرد أن نعود الى الشيء ذاته ، كما يقول الظاهراتيون ، أي بمجرد أن نبدأ بالحلم بالبيت الذي ينمو بتناسب مع جسد ساكنه . كيف تنمو الحلزونة الصغيرة في سجنها الحجري ؟ ان هذا سؤال طبيعي ويمكننا أن نلقيه بشكل طبيعي . (ولكنني أفضل ألا أسأله لأنه يؤدي بي الى الأسئلة التي كنت أسألها في طفولتي) . غير أنه بالنسبة لقس فاليمون يظل سؤالاً غير مجاب ، ويضيف :

« عندما تتعلق المسألة بالطبيعة فمن النادر أن نجد أنفسنا في وضع مألوف . فمع كل خطوة هناك شيء ما يهين ويعذب العقول المعتزة بذاتها » . وبكلمة أخرى ، فان القوقعة ، ذلك البيت الذي ينمو مع ساكنه ، هو احدى عجائب الكون . وينتهي قس فاليمون الى القول أن القواقع بشكل عام « موضوعات سامية للتأمل » .

(7)

انه لأمر ممتع أن نرى محطم الخرافات وقد أصبح ضحية خرافة . في بداية القرن الثامن عشر لم يكن فاليمون يؤ من بأسطورة الفينيقين : النار والماء : ولكنه كان يؤ من بمزيج بين الأسطورتين . فاذا أحرقنا شجرة سرخس وتحولت الى رماد وأذبناها في ماء نقي ثم جعلنا الماء يتبخر ، فلسوف نحصل على حبيبات كريستال جميلة لها شكل ورقة السرخس . وهناك أمثلة أخرى عن حالمين يتأملون ليكتشفوا ما أسميه أملاح النمو المشبعة للشلكية السببية .

ولكن ما هو أكثر صلة بالمسائل المطروحة هو أننا نشعر أن صور العش والقوقعة ذات تأثير كبير على كتاب قس فاليمون . ففي أحد مواضع الكتاب يتحدث المؤ لف عن نبات أو محار الأناتيفير Anatifere الذي ينبت على أخشاب السفن : « انه تجمع ثماني قواقع حيث تبدو تقريباً مثل باقي باقة من الزنبق . . . كلها من نفس مادة قواقع بلح البحر . . . المدخل من الأعلى ، وهي مغلقة بواسطة أبواب صغيرة متصلة ببعضها بأروع طريقة متخيله . كل ما يتبقى لدينا هو معرفة الكيفية التي تكون بها هذا النبات البحري وسكانه الذين يقطنون هذه المقصورات البديعة الصنع » .

وبعد عدد قليل من الصفحات نجد تأثير القوقعة والعش واضحاً . ان هذه القواقع هي أعشاش طارت منها العصافير : « أقول أن قواقع نباتي البحري . . . اعشاش طيور ذات أصل غامض نسميها في فرنسا Marcuses (نوع من البط البحري) تتكون وتفقس » .

اننا نشهد هنا اختلاطاً في الفصائل كان شائعاً في أحلام يقظة العصور السابقة للعلم . فكان يفترض أن هذا النوع من البط البحري من ذوات الدم البارد . وعندما يسأل أحد عن الكيفية التي تفقس بها هذه الطيور كتاكيتها كانت الاجابة الشائعة : لماذا تجلس مثل هذه الطيور فوق بيضها ما دامت بطبيعتها لا تدفىء البيض ولا الكتاكيت ؟

يضيف قس فاليمون ان « مجموعة من رجال اللاهوت اجتمعوا في السوربون وقرروا أن يبعدوا البط عن صنف الطيور ويعتبروه نوعاً من السمك » . وما دام الأمر كذلك أصبح بالامكان أن تؤ كل في فترة الصوم الكبير .

وقبل أن تغادر هذه الطيور ـ التي هي نصف طيور ونصف سمك ـ عشها « القوقعة » تكون ملتصقة بواسطة منقارها . وهكذا نرى أن حلماً يقوم على العلم أخذ يجمع تفاصيل أسطورية . ان حلمي يقظة عظيمين عن العش والقوقعة مقدمين من منظورين موضوعين في علاقة تحول متبادلة . العش والقوقعة صورتان عظيمتان تعكسان

حلم يقظتيهما . والأشكال وحدها لا تكفي لايجاد اتصال كهذا . وفي الواقع ان مبدأ أحلام اليقظة التي تجتذب أساطير كهذه تتخطى التجربة . ان الحالم ، هنا ، يكون قد دخل منطقة حيث تتولد اليقينيات التي تنبع من منطقة ما وراء ما نراه ونلمسه . لو لم تكن الأعشاش والقواقع ذات دلالة لما كان بالامكان التأليف بينهما بهذه السرعة والسهولة . بعينين مغمضتين ، ودون التفات للشكل أو اللون ، يستولي يقيناً على الحالم يتصل بالمأوى حيث تكون الحياة مركزة ، ومعدة ، ومعادة صياغتها . ان الأعشاش والقواقع لا توجد على هذا النحو الا في حلم اليقظة . هنا فرع كامل من « بيوت الحلم » تكشف جذرين يتداخلان في أحلام اليقظة الانسانية كما تتداخل كل الأشياء البعيدة .

أنني أتردد في الحديث بوضوح عن أحلام اليقظة هذه حيث لا تعين الذاكرة في الايضاح أو الشرح . واذا حاولت دراستها من خلال ولادتها على النحو الذي ذكرته في النصوص السابقة ، فانني أميل الى الاعتقاد أن الخيال يسبق الذاكرة زمنياً .

(8)

بعد هذا الخروج الى مناطق بعيدة في أحلام اليقظة ، لنعد الى الصور التي تبدو أكثر قرباً من الواقع . ولكنني أسأل نفسي : هل صور الخيال قريبة من الواقع ؟ لأنه كثيراً ما يحدث أن نظن أننا نصف في حين اننا نتخيل . نتصور أننا قدمنا وصفاً مفيداً ومسلياً في الوقت ذاته كما هو الحال في نوع من الأدب . مثال ذلك كتاب صدر في القرن الثامن عشر لتوجيه الفارس الشاب ، وفيه نجد « الوصف » التالي لقوقعة مفتوحة متصلة بحجر « بخيوطها وأعمدتها تبدو كالخيمة » . ويقول الكاتب أنه يمكن نسج هذه الخيوط ، وانه من المعروف أنه في زمن ما كانت الخيوط تصنع من حبال مراسي القواقع . والنتيجة الفلسفية التي يخرج بها المؤلف مقدمة خلال صورة عادية : « الرخويات تبني بيوتاً تحملها معها أينما سارت » ولهذا « فهي في بيتها مهما كانت البلاد التي تسافر اليها » لم أكن لأردد تفاهة كهذه لو لم أقرأها مئات المرات في مختلف الكتابات . وهي مطروحة لتأمل فارس في السادسة عشرة من عمره !

هناك أيضاً إشارات متكررة الى كمال المسكن الطبيعي . اننا نقرأ : « كلها مبنية بنفس الخطة والتي تهدف الى تأمين مأوى للحيوان . ولكن كم هي متنوعة هذه الخطة البالغة البساطة ! كل واحدة منها لها مكونات الكمال ولها سحرها وفوائدها » .

ومثل هذه الصور تماثل الدهشة الطفولية السطحية ، المشتتة . ولكن ، على سيكولوجية الخيال أن تهتم بكل شيء ، اذ أن أصغر الاهتمامات قد تمهد الطريق للاهتمامات الكبرى .

يأتي وقت أحياناً نرفض فيه الصور البالغة السذاجة ، ونزدري المبتذلة . من المؤكد أنه لا يوجد أكثر ابتذالاً من صورة البيت ـ القوقعة . انه أبسط من أن يوصف بشكل متقن وأقدم من أن يتم تجديده . انه يقول ما يفترض أن يقوله بكلمة واحدة . ورغم هذا فانه صورة بدئية ، أساسية ، غير قابلة للالغاء . انها تنتمي الى المعرض الراسخ لمنبوذات الخيال الانساني .

ان الأدب الشعبي مليء بالأغاني التي تطلب من الحلزونة أن تكشف قرنيها . ويحب الأطفال أن يعاكسوها بورقة عشب حتى تنسحب داخل قوقعتها ، وقد نشأت أكثر المقارنات ادهاشاً لتفسر هذا الانسحاب الى داخل القوقعة ، قال أحد علماء الأحياء « تنسحب الحلزونة داخل قوقعتها مثلما تنسحب فتاة ضايقها أحد الى حجرتها لتبكي هناك » .

ان الصورة الشديدة الوضوح ـ والقوقعة مثال على هذا ـ تتحول الى عموميات ، وهي لهذا السبب توقف الخيال . فقد رأينا وفهمنا وتكلمنا . كل المسائل تم حلها . ولهذا علينا أن نكتشف صورة متفردة لتبعث الحياة في الصورة العامة . وهذه واحدة قد تنقذنا من الابتذال .

يعتقد روبينت أن الحلزونة تبني « سلمها » من خلال التدحرج المستمر . وبهذا يصبح بيت الحلزونة بكليته بئر سلم . مع كل تقلص جسدي يضيف هذا الحيوان المترهل درجة الى سلمه الحلزوني . انه يشوه جسده حتى يتقدم وينمو . العصفور يكتفي بالدوران وهو يبني عشه . ان صورة قوقعة روبينت الدينامية يمكن أن تقارن بصورة عش ميشيليه الدينامية .

(9)

للطبيعة أسلوب بسيط جداً في إثارة دهشتنا ، وذلك من خلال تضخيم الحجم . ففي القوقعة المسماة بجرن المعمودية العظيم نرى الطبيعة تحلم حلماً هائلاً ، هلوسة حماية حقيقية فتنتهي بخلق بشاعة مهولة للحماية . ان الحيوان الذي في داخلها « يزن 14 رطلاً فقط ، ولكن وزن كل صمام يتراوح بين 500 و600 رطلاً وطولها بين ياردة واحدة وياردة ونصف » ويضيف مؤلف (مجموعة الغرائب) : « في الصين . . . بعض الرسميين الأثرياء يمتلكون بانيوهات مصنوعة من هذه القواقع » . ان تأخذ حماماً في مأوى مثل هذه الرخوية هو شيء ممتع دون شك . وأي مدى من الراحة يشعر به حيوان يزن 14 رطلاً وهو يحتل هذا المكان ! وأنا من الحالمين بالكتب ، فلا معرفة لي بالحقائق البيولوجية . ولكنني عندما أقرأ هذا النص الذي كتبه أرمان لاندرن فانني أغرق في حلم الكونية الشاسع .

ومن لا يشعر بهذا المرح الكوني وهو يستحم في جرن المعمودية العظيم ؟

قوة جرن المعمودية تتناسب مع علوه وضخامة جدرانه . وكما قال أحد المراقبين أننا نحتاج الى حصانين يدفعان في اتجاهين متضادين ليجعلا هذه القوقعة « تتثاءب رغماً عنها » .

كم أود أن أرى صورة بالحفر تصور هذا المشهد . غير أنني أستطيع تخيله من خلال استرجاع صورة قديمة كنت أتأملها كثيراً . وهي صورة حصانين ، كل واحد منهما مربوط الى نصف الكرة الأرضية ، وبين النصفين لا يوجد الا الفضاء .

ان هذا المثال الأسطوري من الثقافة العلمية الأولية ، قد انتقل الى مجال علم الأحياء ، حيث تحاول أربعة أحصنة أن تغلب14 رطلاً من اللحم الرخو .

ولكن مهما خلقت الطبيعة من مبالغات أكبر في تضخيم الشكل فالخيال الانساني قادر أن يتخيل أشكالاً أكبر . في صورة حفر لكورك عن تكوين لبوش عنوانه « الابحار بالقوقعة فوق الماء » نرى قوقعة من نوع جرن المعمدانية يجلس فيها عشرة أشخاص وأربعة أطفال وكلب . وقد أعاد نسخها أندريه لافون في كتابه الجيد عن بوش .

ان حلم المأوى ، المستند الى هذا التهويل ، مصاحب بمشاهد مرحة يتسم بها خيال بوش . ففي هذه القوقعة المهولة يحتفل المسافرون ويصخبون ، وبهذا فان حلم الاسترخاء والأمان الذي نحب أن نعيشه حين نود « أن ننسحب داخل قوقعتنا » يضيع بسبب الاصرار على المرح المهتاج الذي يميز عبقرية هذا الرسام .

ولكن ، بعد هذا النوع من حلم اليقظة ، علينا دائماً أن نعود الى ذلك النمط من أحلام اليقظة ، الذي يتحدد ببساطته الأصلية . ونحن نعلم جيداً أن معنى سكنى القوقعة هو أن نعيش الوحدة . ان معايشة هذه الصورة تعني قبولنا بالوحدة .

ان تعيش وحيداً فذلك حلم عظيم . ان صورة أشد ما تكون افتقاداً للحياة ، وأكثرها مدعاة للضحك ، مثل الحياة داخل قوقعة ، يمكن أن تكون الأساس لمثل هذا الحلم . انه حلم يأتي في لحظات الحزن العظيم ، ويمارسه كل انسان ، القوي والضعيف ، عندما يثور على ظلم الانسان والقدر . مثال سالفين ، احدى شخصيات روايات جورج دوهاميل ، وهو شخصية ضعيفة حزينة ، الذي يجد راحة في حجرته الضيقة ، بسبب أنها ضيقة بالذات ، فهي لهذا تتيح له أن يقول :

« ماذا كنت أفعل لو لم تكن لي هذه الحجرة الصغيرة ، هذه الحجرة العميقة والخفية كقوقعة ؟ ان الحلزونة لا تعرف حظها الحسن » .

أحياناً تكون الصورة سلبية ، لا تكاد تظهر ، ولكنها على الرغم من ذلك مؤثرة . انها تعبر عن عزلة الانسان المنطوي على نفسه . ان الشاعر مكسيم الكسندر ، في نفس الوقت الذي يحلم فيه ببيت الطفولة ، جعله يتضخم في ذاكرته حتى يصبح :

البيت القديم حيث النجم والزهور
تجيء وتروح

يقول :

ظلي يشكل قوقعة مرنانة
والشاعر يصغي لماضيه
في قوقعة ظل جسده .

وفي أحيان أخرى ، تكتسب الصورة قوتها من تماثل كل أمكنة الراحة ، فيصبح كل فراغ أليف قوقعة هادئة . قال الشاعر جاستون بوي :

في هذا الصباح سوف أحكي عن السعادة البسيطة
لرجل تمدد في فراغ قارب .
القوقعة المستطيلة للقارب انغلقت عليه .
ها هو ينام كلوزة ، والقارب مثل سرير
يسكنه النوم .

الانسان والحيوان واللوزة تجد راحتها القصوى داخل القوقعة . ان خصائص السكينة الهانئة تسيطر على جميع هذه الصور .

(10)

ما دام هدفي هو تبيان تعدد كل الظلال والتفاصيل الجدلية ، التي يضفي الخيال ، من خلالها ، الحياة على أبسط الصور ، فلسوف أعطي بعض الأمثلة على الامكانات العدوانية للقوقعة . فكما أن هناك بيوتاً ـ هنالك أيضاً قواقع ـ مصائد يحولها الخيال الى شبكة صيد سمك ، مزودة بالطعم والقدرة على الانغلاق المفاجىء . يقدم بلني الوصف التالي للوسيلة التي يحصل بها سرطان البحر على غذائه :

« ينفتح المحار الأعمى معرضاً جسده لكل الأسماك الصغيرة التي تلعب حوله . وحين تشعر هذه الأسماك انها تستطيع الدخول دون أن ينالها أذى فانها تتشجع وتملأ القوقعة من الداخل . في هذه اللحظة ، فان سرطان البحر المتحفز ، والذي يشارك المحار سكنى القوقعة ، يحذر الأخيرة بواسطة عضة صغيرة . عندها يقوم الحيوان الرخوي

باغلاق القوقعة ، ساحقاً الأسماك التي بين الفكين ويقتسم الفريسة مع شريكه » .

من الصعب أن نجد حكاية عن الحيوانات أكثر اتقاناً . ولأنني لا أريد أن أورد أمثلة كثيرة فسوف أعيد رواية هذه الخرافة لأن انساناً عظيماً هو الذي يرويها . فنقرأ في مذكرات ليوناردو دي فنشي :

« تنفتح قوقعة المحار على سعتها حين يكون القمر بدراً . عندما ترى سراطين البحر ذلك تلقي بالحصا والأعواد داخل الفكين لتبقيهما مفتوحين وبهذا تستطيع أن تلتهم المحار » .

ويخرج دي فنشي من هذه الخرافة بالعبرة التالية : « هذا يشبه الفم الذي يبوح بسره لانسان أحمق فيصبح تحت رحمة مستمعه الأحمق » .

اننا نحتاج الى دراسة نفسية موسعة لنجدد قيمة العبر الأخلاقية التي تستمد دائماً من الحياة الحيوانية . أنني أشير الى هذا بشكل عابر لأن صلتنا بهذه المسألة ، هنا ، مجرد مصادفة . ولكن هناك أسماء يكشف اسمها عن حقيقتها مثل سرطان البحر الناسك (Bernard L'Ermite) ان هذه الرخوية لا تبني قوقعتها ولكنها تعيش في قوقعة خالية . وهي تغير القوقعة عندما تصبح ضيقة عليها .

ان صورة سرطان البحر الناسك الذي يعيش في قوقعة مهجورة يرتبط في الذهن أحياناً بعادات طائر الوقواق ، الذي يضع بيضه في أعشاش أخرى . في الحالتين تبدو الطبيعة وكأنها تستمتع بمعارضة الأخلاقية الطبيعية . ان الخيال ، الذي تشحذه الاستثناءات من كل نوع ، يستمتع باضافة صفات المكر والبراعة الى هذا الطائر . فيقال لنا أن طائر الوقواق بعد أن يتأكد من غياب الأم الحاضنة للبيض يكسر بيضة من العش الذي يود أن يضع فيه بيضته ، أو يكسر اثنتين ان أراد أن يضع بيضتين . ورغم صوته المميز لكنه بارع في التخفي . انه يحب أن يلعب لعبة الاستغماية . ورغم هذا فان أحداً لم يره يلعبها . وكما يحدث كثيراً في الحياة الواقعية فان الاسم يكون مشهوراً أكثر من المسمى. فمن منا ، مثلاً ، يستطيع أن يميز بين الوقواق الخمري والأشقر ؟ طبقاً لما يقوله قس فنسيلو فان بعض المراقبين قد قرروا بأن الوقواق الخمري هو الوقواق الرمادي عندما يكون صغيراً . واذا كان بعضها قد « هاجر شمالاً والآخر هاجر جنوباً ، مما ينتج عنه أن النوعين لا يكونان في نفس المكان، فذلك يعود الى ان العصافير الصغيرة يندر أن تزور نفس المكان الذي تهاجر اليه العصافير الكبيرة » .

فهل يستغرب بعد هذا أن يكون هذا العصفور وله مثل هذه الغريزة في التخفي أن تنسب اليه مثل قوى التحول هذه التي جعلت الناس لمدة قرون ـ كما يقول قس فنسيلون

« يعتقدون أن الوقواق يتحول الى صقر » . مع خرافة كهذه ومع تذكر أن الوقواق سارق بيض ، فاقترح أن قصة تحوله الى صقر يمكن اختصارها بالمثل الفرنسي : « من يسرق بيضة سيسرق ثوراً » .

(11)

تظل لبعض الصور ، بالنسبة لبعض العقول أولوية مطلقة . وبرنارد باليسي [1] واحد من هؤلاء . لقد ظلت صور القواقع تحوز اهتمامه الدائم . واذا أردنا تصنيف باليسي ، طبقاً للعنصر السائد في خياله المادي ، فسوف يوضع في الصنف « الأرضي » . ولكن نظراً لكون الخيال المادي ، هو في الأساس ، مسألة تحديد الفروق والظلال الدقيقة ، فبامكاننا أن نصنّف خيال باليسي بأنه خيال كائن أرضي ، باحث عن الأرض الصلبة ، التي تزداد صلابة بواسطة النار ؛ ولكنها ، في الوقت ذاته ، تتسم بامكانية امتلاك صلابة طبيعية من خلال فعل أملاح تزيد الصلابة ، محتواة داخل المادة تلك المادة . وتكشف القواقع عن هذه الامكانية ذاتها ، حيث تقوم الكائنات الرخوة ، اللزجة « الغروية » التي تقطنها بدور تقويتها وثباتها بنيتها . والحق أن مبدأ زيادة الصلابة قوي الى حد ، وامتلاكها لهذه الصلابة يصل درجة تحقق فيه القوقعة جمالها الشبيه بالمينا ، وكأنها استعانت بالنار . لقد أضيف جمال الشكل الهندسي الى جمال المادة . فالقوقعة لا بد أن تكون ، بالنسبة للخزّاف والمزجّج موضوع تأمل دائم . ولكن هناك حيوانات كثيرة صنعت أصلب القواقع وجعلتها جلداً لها تحت ألواح المينا المزجج لهذا الخزّاف الموهوب . اذا حاولنا أن نعيش توق باليسي وحماسه للدراما الكونية الفاعلة في مختلف أنواع المادة ، أو أن نعيش ذلك الصراع بين الطين والنار ، فاننا نستطيع أن نفهم لماذا منحته أصغر رخوية تفرز قوقعتها زاداً لأحلام لا نهاية لها .

من بين أحلام اليقظة هذه ، سوف أركّز هنا فقط على تلك الأحلام التي تمدنا بأشد صور البيت غرابة . سوف ألخّص هنا فصلاً من احدى كتب باليسي ، وعنوان الفصل « عن المدينة الحصن » .

في مواجهة « الأخطار المرعبة للحرب » أخذ برنارد باليسي يفكر بوضع مخطط « للمدينة الحصن » . لقد فقد الأمل في وجود تخطيط قائم بالفعل « في المدن المبنية هذه الأيام » . ان فتروفيوس ذاته سوف يقف عاجزاً في عصر المدفع . ولهذا سافر باليسي عبر « الغابات والأودية ليبحث عن حيوان دؤوب يبني بيوتاً متعوباً عليها » . وبعد أن بحث

---

(1) دارس فرنسي ، وخزّاف ومزجّج . أحد مؤسسي فنون الخزف في فرنسا .

طويلاً في كل مكان ، أخذ يتأمل « حيواناً رخوياً صغيراً يبني بيته وحصنه بلعابه » . والحق أنه أمضى شهوراً عدة يحلم « بالبناء من الداخل » وقد أخذ يمضي أوقات فراغه على شاطىء البحر حيث شاهد « أنواعاً من البيوت والحصون ، صنعتها بعض الأسماك الصغيرة من شرابها ولعابها . من هنا أخذت أفكر أن هنا شيء يمكنني تطبيقه على مشروعي » . « ان المعارك وأعمال اللصوصية » التي تدور في البحر ، والتي هي أوسع نطاقاً من معارك البر ، فان الله « قد منح كل واحد البراعة والحذق اللذين يحتاج اليهما لبناء بيت تم مسحه وتعميره بواسطة هندسة وفن معماري لم يستطع سليمان بكل حكمته أن يقيم مثيلاً لها » .

وبالنسبة للقواقع اللولبية فقد كتب يقول ان هذا الشكل لم يكن أبداً « لمجرد الجمال ، بل أن فيه ما هو أكثر من هذا . يجب أن تعلم أن هنالك أسماكاً لها مناقير حادة الى حد يجعلها قادرة على ابتلاع الأسماك المذكورة أعلاه لو أن مساكنها كانت على شكل خط مستقيم : ولكن ، حين يهاجمها اعداؤها ، وفي الوقت الذي نكون فيه على عتبة الانسحاب الى الداخل ، فانها تتلوى وتدور في خط حلزوني ، مما يجعل عدوها عاجزاً عن ايذائها » .

وخلال ذلك أهدى أحدهم قوقعتين كبيرتين من غينيا لباليسي « واحدة من نوع المريق وأخرى من نوع الولك » . ولما كانت المريق هي الأضعف فهي تحتاج الى حماية أكبر ، طبقاً لفلسفة باليسي . والواقع أنه كان للقوقعة « عدد من البروزات الكبيرة الى حد ما على الأطراف ، فقدرت ان هذه القرون موجودة لقصد ، وهو الدفاع عن الحصن » .

كان من الضروري ايراد كل هذه التفصيلات لأنها تكشف أن باليسي كان يبحث عن وحي طبيعي . فرأى أن أحسن خطة لبناء مدينته الحصن « هو أن يجعل من حصن المريق المذكور أعلاه أنموذجاً » . وانطلاقاً من هذا أخذ يعد خطته . في وسط المدينة ـ الحصن هنالك ميدان مفتوح يقوم فيه بيت الحاكم . وابتداء من هذا الميدان هنالك شارع واحد يدور أربع دورات حول الميدان « الدورتان الأولتان لهما استدارة الميدان ـ والدورتان الثانيتان ثمانيتا الاضلاع . كل الأبواب والنوافذ في هذا الشارع الرباعي الملتف تنفتح على داخل المدينة السور حتى تشكل خلفيات البيوت سوراً واحداً متصلاً . وآخر جدار من جدران البيوت يرتكز على صدر المدينة ، وهكذا سوف تكون المدينة حلزونة ضخمة .

استفاض باليسي في ذكر مزايا هذا الحصن الطبيعي . فحتى لو سقط جزء منه في يد الأعداء فهنالك دائماً امكانية التراجع . والواقع أن هذه الحركة الحلزونية للتراجع هي التي حددت الخطوط العامة للصورة . ان مدافع الأعداء لن تستطيع متابعة هذا التراجع وصب قذائفها على شوارع المدينة الحلزونية . ان جنود سلاح المدفعية سيشعرون بنفس

خيبة الأمل التي شعر بها السمك « ذو المناقير المدببة » عندما حاول مهاجمة القوقعة الحلزونية .

في هذا الملخص الذي قد يبدو طويلاً أكثر مما يجب بالنسبة للقارىء ، كان من المستحيل بدونه معرفة ، تفاصيل الصور والبراهين المختلطة . ان عالم النفس الذي يتابع نص باليسي سطراً سطراً سوف يجد صوراً تستعمل كبرهان وصوراً تجسد الخيال المنطقي . ان هذا العرض البسيط معقد سيكولوجياً . ولكن بالنسبة لنا في هذا القرن ، فان هذا النوع من التفكير ليس مقنعاً . لم نعد نقتنع بالحصون الطبيعية . وعندما يبني العسكريون دفاعات « قنفذية » فانهم يعلمون أنهم ليسوا في مجال الصور ، بل في ميدان الاستعارة البسيط . وسوف تكون غلطة عظمى اذا خلطنا الأنواع البلاغية واعتبرنا الحصن - الحلزونة الذي يتحدث عنه باليسي مجرد استعارة بسيطة . انه صورة سكنت عقل عظيم .

بالنسبة لي ، كتاب ممتع كهذا ، حيث استمتع بالصور كنت مضطراً أن أتمهل أمام هذه الحلزونة الضخمة . وحتى أصور كيف أنه خلال اللعبة البسيطة للخيال بالامكان تضخيم الصورة ، فسوف أنقل القصيدة التالي لرينيه ركويه حيث تتخذ الحلزونة حجم قرية كاملة :

انها حلزونة عملاقة
تهبط الجبل
بجوارها
زبد البركة الأبيض
عتيقة جداً ، لم يبق لها الا قرن واحد
هو برج جرسها القصير المربع

ثم يضيف :
القصر هو قوقعتها

ولكن هناك أجزاء أخرى في أعمال باليسي يؤكد فيها على هذه الصورة القَبْلية والتي يتحتم علينا التعرف عليها في تجربته عن البيت - القوقعة . ان مهندس الحصن - « القوقعه » كان مهندساً ومصمماً للحدائق ، وهو قد أضاف في تصميمه للحدائق ما أطلق عليه اسم « المقصورات » . وقد كانت هذه المقصورات أماكن للخلوة . وهي من الخارج خشنة وصخرية كأنها قوقعة . كتب يقول :

« سوف تكون هذه المقصورات المذكورة أعلاه ، من الخارج مبنية من حجارة كبيرة

غيرة مصقولة ، حتى يبدو وكأنها لم تصنع بأيد انسانية » .

أما من الداخل فهو يريدها مصقولة الى أقصى درجة حتى تبدو مثل القوقعة من الداخل :

« وعندما ينتهي البناء فانني أرغب في طلائه بعدة طبقات من المينا ابتداء من السقف المقبب حتى الأرضية . وبعد أن أنتهي من هذا سوف أشعل ناراً كبيرة في داخل المقصورة . . . حتى يذوب المينا المذكور ليطلي كل البناء المذكور من الداخل . . . » وبهذا « فان داخل المقصورة سوف يبدو وكأنه مصنوع من قطعة واحدة . . . وسوف يكون مصقولاً الى درجة أن السحالي ودودة الأرض التي تدخله سوف ترى نفسها كما لو كانت تنظر في مرآة » .

هذه النار المشتعلة في الداخل ليست تلك النار التي نشعلها لنجفف طلاء البيت . الأغلب ان باليسي هنا قد استعاد رؤ ى فُرنه ، الذي كان يشوي فيه الخزف ، حيث خلفت النار دموع القرميد على الجدران . وعلى أية حال فان صورة غير عادية تفرض وسائل غير عادية . انه يرغب في أن تكون الجدران التي تحميه مصقولة بنعومة وصلبة ، كأنما جسده الحساس سيكون على تماس مباشر معها . ان القوقعة تضفي حلم يقظة الفة جسدية خالصة . ان حلم يقظة باليسي يعبر عن وظيفة السكنى انطلاقاً من معطى اللمس .

نظراً لكون الصور السائدة تنحو في اتجاه الالتحام فالمقصورة الرابعة هي مزج بين البيت والقوقعة والكهف . كتب يقول :

« المعمار الداخلي يجب تنفيذه بمهارة حتى يبدو انه صخرة جُوّفت لاستخراج الأحجار من داخلها . وسوف تكون هذه المقصورة ملولبة ومحدبة بالعديد من القباب المقنطرة والتجاويف التي لا تحمل مظهر عمل البناء أو الجهد الانساني . وسوف تبدو قناطر السقف وكأنها تتأهب للسقوط ، لأنه سوف يكون هناك العديد من القباب المعلقة » .

ولا أعتقد أننا بحاجة الى القول أن داخلها سوف يكون مطلياً بالمينا . سوف تكون كهفاً على شكل قوقعة حلزونية . وهكذا ، فانه من خلال كم كبير من الجهد الانساني قد نجح هذا المهندس البارع في خلق مأوى طبيعي . ولتأكيد الطابع الطبيعي لهذا المأوى فقد رأى أن تغطى المقصورات بالتراب « وبعد أن يزرع عدداً من الأشجار في التراب المذكور فانها ستبدو غير مبنية » وبكلمة أخرى فان البيت الحقيقي لرجل التراب هذا هو بيت تحت سطح الأرض . كان يود أن يعيش في قلب صخرة ، أو على الأصح ، في قوقعة الصخرة .

ان القباب المعلقة تملأ هذا المكان بكوابيس رعب السقوط وسحق الساكن ، بينما الفراغ الحلزوني الذي ينفذ الى عمق الصخرة يعطي انطباعاً بمعاناة العمق. ولكن الكائن الذي يرغب في أن يعيش تحت الأرض يستطيع السيطرة على المخاوف العادية . في أحلام يقظته كان باليسي بطل الحياة الأرضية . فهو ، كما يقول ، كان في خياله يجد متعة بالخوف الذي يتمثل بكلب ينبح على باب كهف ، ونفس الشيء يقال عن تردد الزائر من دخول المتاهة المخيفة . ان الكهف ـ القوقعة هنا هو المدينة ـ الحصن لرجل وحيد ، رجل يحب الوحدة التامة ، يعلم كيف يدافع ويحمي نفسه بالصور البسيطة . انه لا يوحد حاجة لبوابة ، أو لباب مقوى بالحديد ، لأن الناس سوف يخافون دخول هذه المقصورة .

وعلى أية حال فما يزال أمامنا دراسة ظاهراتية يجب أن نقوم بها عن موضوع الصالة المظلمة .

(12)

بالنسبة للأعشاش والقواقع ـ مع المجازفة في املال القارىء ـ فقد أكثرت من ذكر الصور التي بدت لي أنها تصور وظيفة السكنى بأشكال أولية يلجأ اليها الخيال كثيراً . ان القارىء يشعر بوضوح أن المسألة هنا مزيج من الخيال والملاحظة . وما رغبت أن أبينه هنا هو أن الحياة حين تبحث عن مكان تأوي اليه أو تحتمي به ، أو تختبىء أو تختفي فيه ، فان الخيال يتعاطف مع الكائن الذي يسكن المكان المحمي . فالخيال يعيش تجربة الاحتماء ، بكل تفاصيل الأمان والحماية الدقيقة ، التي تحتويها ، ابتداء بالقواقع الى الاختفاء الأكثر دقة خلال تقليد السطوح ، أو كما عبر الشاعر نويل أرنو عن ذلك بقوله أن الوجود يبحث عن الاختفاء في التشابه . فان تكون في أمان تحت غطاء اللون يعني أن تدفع هناءة السكنى الى القمة ، بل الوقاحة . فالظل يصلح للسكنى .

(13)

بعـد دراستنـا للقواقـع ، نستـطيع بالطبـع أن نروي عدداً من الحـكايات عن السلحفاة ـ اذ هي الحيوان صاحب البيت الذي يسير ـ التـي تثـير كثـيراً من التعليقـات السطحية . ولكن هذه التعليقات سوف تعطينا أمثلة لموضوعات درسناها من قبل ولهذا لن أكتب فصلاً عن بيت السلحفاة .

ولكن نظراً لكون التناقضات الطفيفة للصور البدئية الأساسية قادرة أحياناً أن تثير الخيال فانني أود أن أعلق على قطع من مذكرات الشاعر الايطالي جوليسيبي انغارتي عن رحلته الفلمنكية . ففي بيت الشاعر فرانتـز هيلينـز ـ والشعـراء وحدهـم يملـكون هذه الثروات ـ رأى الشاعر الايطالي نحتاً خشبياً « يصور غضب ذئب هاجم سلحفاة انسحبت

داخل بيتها العظمي ، فجن جنونه ، لأنها لم تشبع جوعه » .

ظلت هذه الأسطر الثلاثة تعود الى ذاكرتي ، فاحكي لنفسي حكايات لا حصر لها عن هذا المشهد . أرى الذئب قادماً من أرض عمها الجوع . أراه نحيلاً جائعاً ، وقد تدلى لسانه أحمر محموماً . في تلك اللحظة بالذات تبرز السلحفاة من تحت شجيرة ، وهي التي يعتبرها كل ذواقة شهية للغاية . بقفزة واحدة يمسك الذئب بضحيته ، ولكن السلحفاة التي زودتها الطبيعة برشاقة في الحركة غير عادية ، حين تود أن تسحب أطرافها داخل بيتها ، كانت أسرع من الذئب . لقد أصبحت وبالنسبة للذئب مجرد حجر في الطريق .

ان الانسان ليحتار في اتخاذ جانب من في دراما الجوع هذه . حاولت أن أكون محايداً ، فأنا لا أحب الذئاب . ولكن ، لمرة واحدة ، تمنيت لو أن السلحفاة لم تكن بهذا الحذر . وقد قال انغارتي ، الذي فكر طويلاً بهذه اللوحة ، بوضوح أن الفنان نجح في جعل « الذئب محبباً وجعل السلحفاة بغيضة » .

وللظاهراتي ملاحظات كثيرة على هذا التعليق . ان التفسير النفسي يفيض ، بالطبع ، عن الحقائق ما دمنا عاجزين عن تفسير كون سلحفاة بغيضة . ان الحيوان في صندوقه واثق من أسراره . لقد أصبح وحشاً ذا تكوين جسدي لا يمكن النفاذ اليه . ولهذا فان على الظاهراتي أن يروي لنفسه خرافة الذئب والسلحفاة . ان عليه آن يرفع الدراما الى المستوى الكوني ، ومن هذا المستوى يتأمل جوع العالم . أو بشكل أبسط فان الظاهراتي يحتاج للحظة أن يتقمص أحشاء الذئب وهو يواجه فريسة حولت نفسها الى حجر .

لو كان عندي نسخ للوحات محفورة من هذا النوع لاستعملتها في تمييز وقياس وجهات نظر الناس وعمق انخراطهم في دراما الجوع في العالم أجمع . يكاد يكون مؤكداً أن هذا الانخراط سوف يكشف عن ابهام معين . فقد يستسلم البعض لحذر الحكاية ويدع الحركة الحرة للصور الطفولية ساكنة . سوف يستمتعون بخيبة الحيوان الشرير ويضحكون فرحين للسلحفاة التي انسحبت داخل قوقعتها . وآخرون ، أيقظهم تفسير انغاراتي قد يعكسون الموقف . ومثل هذا **العكس** (للخرافة) الكامن لفترة طويلة في تراثها يمكن أن يجدد وظيفة حكاية القصة . لأن الخيال هنا يبدأ بداية طازجة قد تكون مفيدة للظاهراتي . أما بالنسبة لتلك المدرسة الظاهراتية التي تدرس كلية الظاهرة فانها سوف ترى في هذا **العكس** أهمية وثائقية قليلة الشأن . ان هذه المدرسة تعي على الفور أنها من هذا العالم وفيه . ولكن المسألة تصبح أكثر تعقيداً بالنسبة لظاهراتي الخيال الذي يواجه غرابة العالم على نحو مستمر . وبالاضافة الى هذا فأن الخيال بسبب طزاجته وفعاليته المميزة قادر على تحويل العادي الى واقعة غريبة . فمن خلال تفصيل شعري واحد

يجعلنا الخيال نواجه عالماً جديداً . وابتداء من هذه اللحظة يحتل هذا التفصيل الشعري مكان الأولوية ويعلو على مجموع الظاهرة ، وتفتح أمامنـا صورة بسيطـة ، حـين تكون جديدة ، العالم كله . حين نطالع العـالـم بألف نافذة من نوافذ الخيال فان العالم يصبح في حالة تحول دائم . وبهذا تمنح دوافع جديدة لقضية الظاهراتية . وبحل المسائل الصغيرة نعلم أنفسنا حل المسائل الكبيرة ، لقد حددت نفسي باثارة مسائـل تصلـح للظاهـراتية الأولية . وبالاضافة الى هذا ، انا مقتنع أن النفس الانسانية لا تحتوي شيئاً لا أهمية له .

الفصل السادس

الأركان

مساحة مغلقة ! مغلق جراب الكنغر ! انه دافىء هناك
موريس بلانشار

(1)

بالنسبة للأعشاش والقواقع كُنت أواجه بوضوح مسألة تبديل مواقع وظيفة السكن . كان هدفي دراسة الأنماط الخيالية والبدائية للالفة ، سواء كانت مضيئة ومقامة في مكان رحب مثل العش في الشجرة ، أو كانت ترمز لحياة متجمدة داخل الصخر ، مثل الرخوية . سوف أدرس الآن انطباعات الالفة التي مهما كانت قصيرة ومتخيلة فانها متجذرة انسانياً ولا تحتاج الى تبديل الموقع . وهي تصلح للدراسة السيكولوجية المباشرة حتى لو اعتبرتها العقول العملية تهويمات كسولة .

ان نقطة انطلاقي في هذا الموضوع ، ان كل ركن في البيت ، وكل زاوية في الحجرة ، وكل بوصة في المكان المنعزل الذي تعودنا الاختباء فيه ، أو الانطواء فيه على أنفسنا هو رمز للعزلة بالنسبة للخيال ، أي أنه بذرة الحجرة والبيت .

ان الوثائق الأدبية حول هذا الموضوع قليلة لأن هذا الانطواء الجسدي الى الداخل يحمل علامة السلبية . وبالاضافة الى هذا فالركن المنعزل الذي ننزوي فيه ينزع الى رفض أو كبح ، أو حتى اخفاء الحياة . أي أنه يصبح نفياً للكون ، ففيه لا يتحدث الانسان مع نفسه . ولهذا فاننا عندما نستعيد الساعات التي قضيناها في ركننا المنعزل فاننا نتذكر الصمت ـ صمت أفكارها فوق كل شيء . ما دامت الحال كذلك فلماذا نصف هندسة هذه العزلة البائسة ؟ علماء النفس ، والميتافيزيقيون خاصة سوف يجدون مثل هذا التحليل عديم الجدوى . انهم يعرفون الكيفية التي يراقبون فيها مباشرة الطبائع « الصامتة » . ليسوا بحاجة الى أن يروا انساناً مكتئباً ، محصوراً في ركن حتى يوصف بأنه انسان « محاصر » . الا أنه ليس من السهل الغاء عوامل المكان . ان كل نكوص من جانب الروح يمتلك ـ في رأيي ـ صور المأوى . وأكثر المآوي تعاسة ، وهو الركن المنعزل ،

يستحق أن ندرسه . انسحاب الانسان الى ركنه هو تعبير ضحل ، ولكنه رغم ضحالته يحوي صوراً عديدة ، بعضها قد يكون نشأ منذ العصور البالغة القدم . انها صور ذات سيكلوجية بدائية . ففي بعض الأحيان ، كلما كانت الصورة أكثر بساطة ، اتسع الحلم .

الركن ابتداء ، يحقق لنا أمراً نقدره عالياً : السكون . ان الركن هو المكان المؤكد ، المكان المجاور لسكونيتي . انه نوع من نصف صندوق ، جزء من جدران ، وجزء من باب . وهو بهذا يصلح كمثال لجدل الداخل والخارج الذي سوف أدرسه في فصل تال .

ان وعي كوننا في حالة سلام ، في ركننا ، يولّد احساساً بالسكونية . وهذا الاحساس ، بدوره ، يشع سكونية . ان حجرة خيالية ترتفع وتحيط بأجسادنا ، التي تعتقد أنها مخفية بشكل جيد ، حين نأوي الى ركننا . وبهذا تصبح الظلال جدراناً ، وقطعة الأثاث حاجزاً ، والملابس المعلقة سقفاً . ولكن هذه الصور هي نتاج خيال متطرف . ولهذا فان علينا أن نحدد مساحة سكونيتنا بجعلها مساحة وجودنا . يقول نويل آرنو :

أنا المكان الذي أوجد فيه

ان هذا بيت شعر عظيم ، ولكنه تقييمه لا يكتمل تماماً مثل اكتماله في الركن .

كتب ريلكه في « حياتي بدوني » :

« فجأة برزت أمامي حجرة بمصباح ، وكادت تكون مجسدة في داخلي . صرت على التو ركناً فيها ، ولكن المصاريع أحست بي فانغلقت » . اننا لا نستطيع أن نعثر على وسيلة أنسب من هذه للقول أن الركن هو حجرة الوجود .

(2)

دعونا نتأمل الآن نصاً غامضاً حيث الوجود يصبح ظاهراً للعيان بمجرد أن يغادر ركنه .

ففي كتابه عن بودلير ينقل جان بول سارتر نصاً من رواية ريتشارد هيوز (ريح عالية في جامايكا) يستحق تعليقاً مطولاً :

« كانت أميلي تلعب في ركنها المنعزل في مقدمة القارب . . . . » ولكن سارتر لا يحلل هذه العبارة ، بل العبارة التالية :

« وبعد أن ضجرت من لعبة بناء البيوت سارت دون هدف . . ثم فجأة خطر لها أنها هي ذاتها . . . » .

وقبل أن ندرس هذه الأفكار من مختلف الزوايا أود أن أشير ان هذه الأفكار هي ، في الأغلب ، بالنسبة للرواية ، تماثل ما نحن مضطرين لتسميته بالطفولة المختلقة التي تكثر الروايات من ايرادها . وذلك لأن الروائيين كثيراً ما يعودون الى طفولة مختلقة لم يعيشوها حتى يستطيعوا حكاية احداث تتسم بسذاجة مختلقة . ان هذا الماضي غير الحقيقي ، المسقط ـ بوسائل أدبية ـ على زمان سابق للقصة ، كثيراً ما يخفي حقيقة حلم يقظة . وهذا الحلم كان من شأنه أن يمتلك كل قيمته الظاهراتية لو أنه كتب بسذاجته الواقعية الحقيقية . ولكن فعلي : (يكون ، ويكتب) يصعب التوفيق بينهما .

ورغم هذا فان النص الذي اقتبسه سارتر ذو أهمية لأنه يحدد بمصطلح المكان والتجربة المتصلة بالخارج والداخل الاتجاهين اللذين يطلق عليهما المحللون النفسيون : المنطوي والمفتح . ان الروائي يعالج هذه الثنائية في ما قبل الحياة ، وما قبل الأشواق ، أي في صميم نسيج الوجود ذاته . ان الفكرة الخاطفة تطرأ للصبية وهي تغادر « بيتها » . اننا هنا نواجه الأفكار الداخلية للذات وهي تظهر للعيان دون أن نعرف أفكارها وهي منطوية على ذاتها . انها تكرر العملية الديكارتية ـ أي الذات ـ بأن تجعل من نفسها مدفأة هولندية أو بيتاً وهمياً في أحد أركان قارب . اكتشفت الطفلة انها هي ذاتها في انفجار نحو الخارج ، الذي قد يكون رد فعل لتركيزها على ركن وجودها ولكن ، هل ستعود الى بيتها الصغير بعد أن اكتشفت عالم المركب الفسيح في وسط المحيط ؟ وما دامت قد وعت أنها هي ذاتها ، هل ستعاود لعبة « بناء البيوت » ، أو بكلمة أدق : هل ستعاود الانطواء على نفسها ؟ يستطيع الانسان ، دون شك ، أن يعي بوجوده من خلال الخروج من المكان . ان صورة الوجود هنا تنتسب الى مفهوم اص . ولهذا كان على مؤلف الرواية أن يعطينا تفاصيل الحلم المعكوس الذي يقودنا من البيت الى العالم بحثاً عن الوجود . وما دامت هذه طفولة مختلقة ، وميتافيزيقيا محولة الى رواية، فان المؤلف الذي يمتلك مفتاح هذين المجالين ، قد أحسن بترابطهما . كان المؤلف يستطيع تصوير هذا الوعي المفاجىء بالوجود بشكل مختلف . ولكن نظراً لكون العالم تالياً للبيت ، كان عليه أن يروي لنا أحلام يقظتها داخل البيت . غير أن الكتاب ضحّى ، أو ربما كبت ، أحلام يقظة « الركن » واعتبرها عبث أطفال ، وهو بهذا يعترف ، على نحو ما ، بأن الحقيقي هو في الخارج .

ولكن الحياة في الأركان ، وانسحاب الكون كله مع الحالم الى داخل الركن هو موضوع يستطيع الشعراء أن يقولوا لنا الكثير عنه . انهم لن يترددوا في أن يمنحوا حلم اليقظة هذا كل واقعيته.

(3)

في رواية « التـدريب الغرامـي » « L'amoureuse initiation » بقلم الشاعـر الليتواني دي ميلوز هناك نص يتذكر فيه الشخص الـرئيسي ، وهـو شخصية صادقـة ، متشككة ، لا تنسى شيئاً أبداً . ولكن ذكرياته لا تعود الى مرحلة الطفولة ، بل في الحاضر المعاش . اننا نراه في قصره ، يعيش حياته بتوهج ، محتفظاً ببعض الأركان التي يلجأ اليها أحياناً . مثل « ذلك الركن المظلم الصغير الواقع بين الموقد والصندوق المصنوع من خشب البلوط ، حيث تعودت أن تختفي » عندما كانت مسافرة . لنلاحظ أنه لم يكن ينتظرها في القصر الواسع بل في ركن مخصص للانتظار الكئيب، حيث يستطيع تمثل غضبه الناتج عن خيانتها له . « ومؤخرتك تستقر على الأرض الرخامية الصلبة ، الباردة ، ونظرتك الخاوية متجهة الى سماء السقف المزيفة ، وبين يديك كتاب لم تفتح صفحات ملازمة ، أمضيت ساعات كثيرة ، بهيجة الحزن تنتظر ، مثل الأحمق المسكين الذي كنته » أي ملجأ لتكافؤ المتضادات ! ها هنا حالم سعيد لكونه حزين ، قانع بوحدته ، وينتظر . في ركنه يستغرق في تأملات عن الموت والحياة ، بانسجام مع احتداد انفعالاته : « تعيش وتموت في ركنك العاطفي هذا ، قلت لنفسك . أجل ، حقـاً تعيش وتمـوت هنـاك . ولـم لا ، يا سيد بينامونتي ، يا من تعشق الأركان المظلمة المتربة ؟ »

كل الذين يعيشون في الاركان سوف يمنحون الحياة لهذه الصورة ، مضاعفين ظلال الوجود التي يتميز بها ساكن الركن . لانه بالنسبة لحالمي الاركان والثقوب لا يوجد فراغ ، وجدل الفارغ والممتلىء ، بالنسبة لهم ، هو جدل بين وهمين هندسيين . ان وظيفة السكن تشكل الحلقة التي تربط بين الفارغ والممتلىء . ان الكائن الحـي يمـلأ المكان الفـارغ ، فتقطنه الصور ، والاركان ، ان لم تكن مقطونة ، فهي ، على الاقل مسكونة بالاشباح (haunted) . يواصل بينا مونتي تذكره :

« هنا يعيش العنكبوت المتأمل قوياً وسعيداً ، الماضي يتقلص حتى ليكاد يختفي مثل بقة أنثى عجوز ، خائفة . . . أيتها البقة الساحرة الماكرة ، هنا يمكن استعادة الماضي ، وفي الوقت ذاته ، يظل مختفياً عن النظارات العالمة لجامعـي بارعـات الجهال » . بعصـا الشاعر السحرية يمكن للانسان أن يتحول بقة ، أو جامع ذكريات وأحلام تحت أجنحة البقة المغمدة ، تلك الحشرة المدورة ، بل أكثر الكائنات استدارة . ولكن يا لبراعة هذه الكرة الترابية ذات الحياة الحمراء في اخفاء قدرتها على الطيران ! انها تهرب من دائرتها ، كما تهرب من ثقب . الأغلب أنها في السماء الزرقاء تعيش الوعـي المفاجـىء بأنهـا هي ذاتها ، كما عاشته الفتاة الصغيرة في رواية هيوز . اننا نجد صعوبة في التوقف عن الحلم أمام مشهد هذه القوقعة الصغيرة التي أخذت فجأة تطير .

الاسقاط المتبادل بين الحياة الانسانية والحياة الحيوانية يتكرر كثيراً في رواية ميلوز . ان هذا الحالم الساخر يواصل حديث الذات في ركنه القائم بين المدفأة والصندوق :

« سوف تجد أشياء لا حصر لها تعوضك عن الضجر ، وأشياء غيرها لا نهاية لها تستحق أن تشغل تفكيرك طيلة الوقت: الرائحة العتيقة للدقائق التي شكلت ثلاث قرون ، المعنى السري للرموز الهيروغليفية التي رسمها براز الذباب ، قوس النصر الذي يكونه جحر ذلك الفأر ، السجادة المنقوشة المهترئة التي يستند اليها ظهرك المدور ، العظمي ، الصوت الناهش لكعبيك فوق الرخام ، صوت عطستك المترب . . . . وأخيراً ، روح كل هذا الغبار العتيق في الزوايا الذي نسيته المكانس » .

ولكن ، باستثناء « قراء الأركان » مثلنا ، من يستطيع أن يواصل قراءة كل هذا الغبار ؟ ربما كان شخص مثل ميشيل ليرس الذي يخبرنا بأنه يلتقط الغبار من شقوق البلاط بدبوس يشاركنا هذا الاهتمام . ولكنني أكرر ان ليس كل انسان سوف يعترف بهذه الأمور .

في أحلام يقظة كهذه يكون الماضي قديماً جداً . لأنها تعود الى ذلك الحقل العظيم للتاريخ غير المكتوب . اننا حين ندع الخيال يتجولْ في متاهات الذاكرة ، فاننا نستعيد ، دون وعي ، تلك الحياة المدهشة لأصغر شق في البيت ، في ذلك المأوى الشبه ـ حيواني لأحلامنا .

ولكن على هذه الخلفية يتم استرجاع الطفولة . ففي ركن التأمل يناقش حلم ميلوز ضميره . فيرتفع الماضي الى مستوى الحاضر ، ويتبين للحالم أن دموعه تتساقط :

« لأنك ، كنت تحب عندما كنت طفلاً أفاريز القصور وأركان المكتبات المتربة ، وتقرأ بحماس دون أن تفهم كلمة واحدة مجلدات متعالمة عن امتيازات الهولنديين . . . آه ! أيها الافاق ، أية ساعات بهيجة كنت تقضيها بتأفقك في تلك الزوايا المشبعة بالحنين والأركان لقصر ميرونا ! حين كنت تضيع وقتك محاولاً التوصل الى قلب الأشياء التي كان لها مجدها يوماً ما ! بأي فرح كنت تحول نفسك الى حذاء قديم ، تم انتشاله من البالوعة ، وانقاذه من أن يلقى في القمامة » .

هنا بالذات نستطيع أن نتوقف ، ونوقف حلم اليقظة ، ونضع الكتاب جانباً . فمن منا يستطيع أن يذهب الى أبعد من العنكبوت والبقة ويصل الى حد التقمص لأشياء مهجورة في ركن ؟ وأي نوع من أحلام اليقظة هو ذاك الذي يمكن التخلي عنه ؟ وهل يتم التخلي عنه لأسباب تتعلق بالضمير ، أو الذوق ، أو بسبب الترفع عن الأشياء القديمة ؟ ان ميلوز لا يتخلى عن ذلك الحلم . وعندما نستغرق في ذلك الحلم ، عبر

الرواية ، فاننا نشارك الكاتب حلم يقظته في ركن هو قبر « دمية خشبية من القرن الماضي ، في ركن هذه الحجرة ، ألقتها طفلة . . . » لا شك أن على الواحد منا أن يستغرق في حلم يقظة عميق حتى يثيره متحف التفاهات . انه من المستحيل أن نحلم ببيت قديم لا يكون مليئاً بالأشياء القديمة ، سواء أكانت من حاجات البيت الخاصة أو بسبب هوس جامع لقطع الأثاث الصغيرة . ولدخول الركن من خلال حلم اليقظة فانه من الأنسب أن يكون هناك شبشب قديم أو رأس دمية ، أي ذلك النوع من الأشياء التي تستثير تأملات حالم ميلوز . يستمر الشاعر « سر الأشياء ، الأحاسيس الصغيرة بالزمن : الفراغ الهائل للانهاية ! يمكن احتواؤ ها في هذا الركن الحجري ، الواقع بين المدفأة والصندوق المصنوع من خشب البلوط . . أين هي الآن ، انني أسألك كل هذه المتع الرائعة العنكبوتية التي كنت تمارسها ! هذه التأملات عن الأشياء الصغيرة ، البائسة الميتة » .

ومن أعماق ركنه يتذكر الحالم كل الأشياء التي تتماثل مع الوحدة ، أشياء هي ذكريات الوحدة والتي تتكشف هويتها لكونها منسية ومهجورة في أحد الأركان . « تذكر المصباح القديم ، القديم الذي كان يحييك من البعد خلال نافذة أفكارك ، تحرق مصاريعها شموس سنين أخرى . . . » من أعماق ركنه يعاين الحالم بيتاً أكثر قدماً ، بيتاً في بلاد أخرى ، خالقاً تأليفاً بين بيت الطفولة وبيت الحلم . ان الأشياء القديمة تسأله : « ماذا سوف يكون رأي صديقك المصباح القديم بك خلال ليالي الوحدة الشتوية ؟ ماذا سوف تظن بك الأشياء الأخرى ، تلك الأشياء التي كانت عطوفة عليك ، لطيفة أخوية نحوك ؟ ألم يكن مصيرها الغامض مرتبطاً الى الحد الأقصى بمصيرك ؟ . . . الأشياء الساكنة ، الصامتة لا تنسى أبداً : فلكونها كئيبة ومحتقرة فاننا نسر اليها أكثر الأفكار تواضعاً وأقلها توقعاً في أعماقنا » .

أية دعوة للتواضع سمعها ذلك الحالم في ركنه ! لأن الركن يرفض القصر ، والغبار يرفض الرخام ، والأثاث العتيق المهترىء يرفض الفخفخة والرفاه . ان الحالم ، في ركنه قد ألغى العالم بحلم يقظة مفصل ، حلم يقظة حطم كل الأشياء في العالم واحداً بعد واحد . بعد أن اجتاز العتبات الصغيرة التي لا حصر لها لفوضى الأشياء التي تحولت الى غبار ، فان هذه التذكارات قد نظمت الماضي ، رابطة السكونية المكثفة بالرجلات الطويلة في عالم لم يعد له وجود . الحلم ينفذ الى عمق في الماضي بلغ حداً جعله يبدو أنه توصل الى منطقة تتجاوز الذاكرة :

« كل هذه الأشياء بعيدة ، بعيدة جداً ، لم يعد لها وجود ، لم توجد قط ، فقد الماضي كل ذاكرة لها . . . أنظر ، ابحث ، وتعجب ، وارتعش . . . أصبحت أنت نفسك بلا ماض » .

عندما نتأمل بعض أجزاء هذه الرواية فاننا نشعـر أننـا دخلنـا الى منطقـة سابقـة للوجود ، وكأنها سابقة للحلم ذاته .

(4)

حين اقتبست هذه المقاطع من رواية ميلوز هدفت الى عرض تجربة كاملة على نحو غير معتاد لحلم يقظة كئيب ، لانسان يجلس ساكناً في ركنه المنعزل ، ويرى أن العالم قد أصبح عتيقاً بالياً . وأنا أود هنا أن أشير الى الطاقة التي تكتسبها الصفة حين تصف الحياة . ان الحياة الكئيبة أو الشخص الكئيب يضفيان على الكون من كآبتهما ، لأن الأشياء المادية تصبح تجسيداً للحزن أو للندم أو للحنين. وعندما يسعى الفيلسوف الى الشعراء، الى شاعر عظيم مثل ميلوز ، ليأخذ عنهم دروساً في كيفية تمييز العالم فانه سريعاً ما يقتنع بأن العالم هو صفة أكثر من كونه اسماً .

اذا منحنا الخيال ما يستحقه في اطار الأنظمة الفلسفية الخاصة بالكون ، فاننا نتبين أن جذره هو الصفة . اننا ننصح كل من يرغب في النفاذ الى جوهر أية فلسفة شاملة : أن يبحث عن صفتها .

(5)

لنعاود الصلة بأحلام اليقظة الأكثر قصراً ، تلك التي يثيرها تفصيل أو ملامح من الواقع تبـدو للوهلة الأولى تافهة . فلا يمل الناس من تذكر أن ليوناردو دي فنشي قد نصح الرسامين المفتقدين للالهام في مواجهتهم للطبيعة أن يتأملوا شقاً في جدار قديم . ففي تلك الخطوط التي رسمها الزمان على تلك الجدران القديمة خارطة للكون . والكثـير منـا قد شاهد خطوطاً على السقف بدت وكأنهـا قارة جديدة . ان الشاعـر يعـرف هذا كلـه . ولكن ، حتى يصف بطريقته الخاصة كوناً من هذا النوع ، خلقتـه الصدفـة على تخـوم التخطيطات والحلم ، فانه يعيش في داخله . انه يجد ركناً يسكنه يقوم في سقف العالم المشروخ .

وهكذا نرى شاعراً اتخذ طريقاً الى كوخه ، القائم على زاوية الـكورنيش ، عبـر شرخ . ففي قصائده المعنونة « أشعار الى ذاتي الأخرى » يعانق الشاعر بيير البير- بيرو المنحني « الذي يبعث الدفء » . ان دفء المنحنى يدعونا الى التكور داخل أغطيتنا .

في البداية يتسلل الشاعر الى الشق :

أتابع خط الشرخ
الذي يلاحق خط السقف .

ولكننا اذا (أصغينا) الى تكوين الأشياء فاننا نواجه زاوية وفخاً يعيقان الشاعر :

ولكن هنالك زوايا لا يستطيع الانسان أن ينجو منها .

الا أنه داخل هذا السجن يوجد السلام . في تلك الزوايا والأركان يبدو الحالم مستمتعاً بتلك الهناءة التي تفصل بين الوجود والعدم . انه كائن الوهم . يجب أن يحدث شيء ما يلقيه الى الخارج . لأن الشاعر يضيف : « ولكن بوق عربة اخرجني من الزاوية حيث بدأت أموت بحلم ملاك » .

من السهل على عالم المنطق أن ينقد نصاً كهذا . هناك أسباب لا حصر لها تجعل الناقد يرفض مثل هذه الصور ، وهذه التأملات الكسولة .

أولاً ، لأنها ليست منطقية ، لأننا لا نعيش في (زوايا السقف) في الوقت ذاته الذي نسترخي فيه فوق أسرتنا ، ولأن نسيج العنكبوت ليس ستارة ، كما يدعي الشاعر . وحتى نكون أكثر تحديداً فان الصورة المبالغ فيها سوف تكون مضحكة بالنسبة لفيلسوف يبحث عن تركيز للوجود في مركز ويجد في مركز الوجود نوعاً من الوحدة بين الزمان والمكان والفعل .

ولكن حتى عندما تتحد انتقادات العقل ولوم الفلسفة والتقاليد الشعرية لتبعدنا عن متاهة أحلام الشاعر ، يظل صحيحاً أن الشاعر قد نصب فخاً للحالمين بقصيدته .

بالنسبة لي فقد جعلت نفسي تقتض داخل الفخ . اذ تابعت الشرح .

في فصل سابق عن البيوت قلت ان البيت الذي نراه في لوحة حفر يخلق فينا رغبة أن نسكن فيه . نشعر بالرغبة في أن نعيش هناك بين خطوط اللوحة. وفي بعض الأحيان ينشأ الخيال الذي يدفعنا للعيش في الأركان من مجرد مشاهدة لوحة . ولكن جلال الخط المنحني ليس مجرد حركة برجسونية (حيوية) بسيطة ذات انثناءات مناسبة ، ولا مجرد زمن ينساب ، بل مساحة مسكونة مكونة بتناسق .ونحن مدينون مرة أخرى للشاعر بيير البير- بيرو لزاوية محفورة - صورة حفر جميلة - ولكن بلغة الأدب :

أصبحتُ الآن لوحة زينة
لفائف بردي عاطفية
زنبركاً ساكناً
سطحاً منظماً مرسوماً بالأسود والأبيض
ورغم هذا سمعت نفسي أتنفس
هل هي حقاً لوحة
هل هي حقاً أنا ؟

اننا هنا نجد كأن زنبركا بقبضتين مضمومتين ، قد حيانا . على أية حال ، فان اللوحة أشد تأثيراً بما تخفيه منها بما تكشفه . والشاعر يحس بهذا حين يتسلل داخل لفة البردي ليعيش فيها وينشد الحياة الهادئة بين ذراعي الخط المنحني .

ان الفيلسوف الذي يرغب في أن يستعمل الكلمات بمعناها الدقيق ، وأن يستعملها كأدوات صغيرة ، لا حصر لها للوصول الى التفكير الواضح سوف يدهش من جرأة الشاعر . ولكن حساسية مكونة من عناصر متوافقة تمنع الكلمات من اتخاذ صلابة ثابتة . ان صفات غير متوقعة تتجمع حول المعنى المركزي للاسم ، وجواً جديداً ينشأ يتيح للكلمة أن تنفذ ليس فقط الى أفكارنا ، بل الى أحلامنا أيضاً . انها لغة تحلم .

لا يستطيع العقل الناقد أن يفعل شيئاً أمام مسألة كهذه . فانها حقيقة شعرية تلك التي تجعل الحالم يصف الخط المنحني بالدفء . هل يستطيع أحد أن يتهم برجسون بالمغالاة حين يصف الخط المنحني بالجلال والخط المستقيم بعدم المرونة ؟ فماذا يمنعنا من القول بأن الزاوية باردة والخط المنحني دافىء ؟ وأن نقول أن الخط المنحني يرحب بنا في حين أن الزاوية الحادة ترفضنا ؟ وان الزاوية ذكرية والخط المنحني أنثوي ؟ ان قدراً ضئيلاً من تغيير الصفة يغير كل شيء . ان جلال الخط المنحني دعوة لنا للبقاء فيه ، فلا نبعد عنه الا ونشتاق للعودة اليه . فالخط المنحني يمتلك قوى العش: انه يحرضنا على الامتلاك ، انه ركن « منحن » ، مساحة هندسية مسكونة . اننا ، هنا ، قد امتلكنا الحد الأدنى للمأوى في تكوين مبسط للغاية لهناءة حلم اليقظة . ولكن الحالم الذي يتكور متأملاً الانحناءات هو وحده قادر على فهم المتع البسيطة للاسترخاء داخل الخطوط . وقد يبدو فعلاً طائشاً من كاتب أن يكدس في نهاية أحد فصول كتابه أفكاراً غير مترابطة ، وصوراً تحيا داخل تفصيل صغير ، واقتناعات ، مهما كانت مخلصة ، لا تعيش الا للحظة . ولكن ماذا يستطيع الظاهراتي أن يفعل غير ذلك ما دام يبغي مواجهة الخيال الغني الذي قد تكون كلمة واحدة ، بالنسبة له ، بذرة حلم ؟

حين نقرأ أعمال حالم كبير بالكلمات مثل ميشيل لايرس نكتشف عبر الكلمات ، في قلبها ، حركاتنا الخفية . الكلمات مثل الصداقة ، تتضخم بارادة الحالم ، في منحنى العبارة . بينما في كلمات أخرى نجد الهدوء ، بل التصلب . وحتى رجل وقور مثل جوزيف جوبير (عالم أخلاقي فرنسي من القرن الثامن عشر ، وصديق لشاتوبريان) تبين الهناءة الحميمة للكلمات عندما تحدث عن بعض الأفكار باعتبارها (أكواخاً) . كثيراً ما أتخيل الكلمات كبيوت ، كل بيت له قبو وعلية . الحس السليم يسكن الطابق الأرضي ، وهو على استعداد دائم للمتاجرة مع الآخرين الذين يشبهونه ، والذين هم دائماً رجال غير حالمين . حين نصعد درجات البيت ـ الكلمة فاننا نتطوي مع كل درجة

نصعدها . أما حين نهبط الى القبو فاننا نضيع في الممرات البعيدة للأصول ولتاريخ الكلمات الخفيين ، باحثين عن كنوز لا نجدها في الكلمات . الصعود والهبوط في الكلمات اتها ـ تلك هي حياة الشاعر . الصعود الى علو شاهق والهبوط الى الأعماق السحيقة مسموح بهما للشعراء الذين يجذبون السماء الى الأرض . أهو محكوم على الفلاسفة بواسطة زملائهم ألا يعيشوا الا في الطوابق الأرضية ؟

الفصل السابع

المتناهي في الصغر

(1)

علماء النفس ، والفلاسفة بشكل أخص ، لا يهتمون الا نادراً بالمتناهي في الصغر الذي يتكرر وجوده في قصص الجنيات .

فبالنسبة لعالم النفس يبدو الكاتب الذي يخلق بيوتاً تستقر على حبة فاصوليا وكأنه يسلي نفسه وحسب . ولكن وضع بيت فوق حبة فاصوليا هو نوع من (العبث) الذي يضع الحكاية على مستوى الفانتازيا الأولي . والفانتازيا تحول دون الدخول الحقيقي للكاتب الى منطقة الغريب والمدهش . والكاتب ذاته ، حين يقدم ابتكاراته السطحية ـ وغالباً ما تكون مضجرة ـ يكشف انه لا يصدق الحقيقة السيكولوجية التي تطابق سمات المتناهي في الصغر . انه يفتقد بذرة الحلم التي تنتقل من الكاتب الى القارىء . فحتى نجعل الآخرين يصدقوننا يجب أن نص ـ ق أنفسنا . فهل من المجدي ، بالنسبة للفيلسوف ، أن يثير مسألة فينومينولوجية بالنسبة للأشكال المتناهية في الصغر التي تم تصغيرها بوسائل أدبية ؟ هل يمكن للوعي ـ وعي الكاتب والقارىء ـ أن يلعب دوراً حقيقياً في الجذور العميقة لصور من هذا النوع ؟

رغم هذا فنحن مضطرون لأن نضفي على هذه الصور قدر من الموضوعية لمجرد أنها تجتذب وتثير اهتمام العديد من الحالمين . فبامكاننا القول أن هذه البيوت المتناهية في الصغر هي موضوعات زائفة تمتلك موضوعية سيكولوجية حقيقية . ان أسلوب عمل الخيال في هذا المجال هو أسلوب نمطي ، وهو هنا يطرح مشكلة يجب تمييزها عن المسألة العامة ، الخاصة بالتطابقات الهندسية .

ان المهندس يرى الشيء ذاته في شكلين متشابهين مرسومين بنسب مختلفة . ان رسم تصميم للبيت بنسب مصغرة لا يتضمن أي من المشكلات الكامنة في فلسفة الخيال . ولا يوجد حتى من حاجة لدراستها من نقطة الانطلاق العامة ونعني بها التجسيد ، رغم أهمية ذلك لدراسة ظاهراتية التماثل . فدراستنا يجب أن تنصرف الى الخيال بالتحديد .

ان كل شيء سوف يتضح ، مثلاً ، حين نعلم أن علينا أن نتخطى عتبةالعبثية اذا أردنا أن ندخل منطقة الخيال . مثال ذلك نرى بطل حكاية (كنز الفاصوليا) ، من تأليف

شارل نوديه ، يدخل عربة بحجم حبة الفاصوليا ، حاملاً كيساً به ستة آلاف حبة فاصوليا على كتفه . ان هنالك تناقضاً بين الأرقام وبين مساحة المكانين : ست آلاف حبة فاصوليا ،تم ادخالها في حبة واحدة . ويصدق الشيء ذاته على ميشيل الضخم ، الذي وجد نفسه - لدهشته - في داخل بيت الجنية الشحاذة ، المخبأ تحت أوراق العشب . ولكنه يشعر هنالك بالالفة ويستقر . وفي داخل ذلك البيت الصغير ، الذي كان يعيش فيه سعيداً ، يعيش تجربة الرؤ ية من الداخل . فيرى حجراته الكثيرة العدد : من الداخل يكتشف الجمال الداخلي . اننا نشهد هنا المنظور معكوساً ، وهذا قد يكون عابراً أو آسراً حسب موهبة القاص أو قدرة القارىء على الحلم . ان نوديه الذي كان متلهفاً لان يكون « مقبولاً » ويتلهى باطلاق العنان لخياله ، يورد أحياناً بعض التبريرات المخفاة بشكل غير متقن . فحتى يفسر من منطلق نفسي دخول ميشيل الى البيت الصغير جداً يذكرنا ببيوت الأطفال المصنوعة من الورق المقوى . وبكلمة أخرى ، فان الأشياء الصغيرة التي نتخيلها ببساطة تقودنا الى أيام الطفولة ، الى الالفة مع الدمى والى حقيقة الدمى .

ولكن الخيال يستحق أكثر من هذا . الواقع أن الخيال المتصل بالمتناهيات في الصغر هو خيال طبيعي ينشأ في كل الأعمال ، عند الحالمين الاصلاء . واذا أردنا أن نفهم جذوره السيكولوجية فعلينا أن نستبعد فكرة التسلية . دعونا نقرأ بجدية هذه الفقرة الواردة في كتاب هيرمان هسه (فونتان) : السجين يرسم على جدار زنزانته صورة قطار بالغ الصغر يدخل نفقاً . وعندما يأتي سجانوه ليأخذوه يطلب اليهم « بأدب أن ينتظروا لحظة ليتيحوا لي التأكد من شيء في القطار الصغير في لوحتي . وكالمتعتاد ، أخذوا يضحكون لأنهم كانوا يعتبرونني ضعيف العقل . فجعلت نفسي صغيراً ، ودخلت اللوحة ، ثم ركبت القطار الصغير ، الذي أخذ يتحرك ، ثم اختفى في ظلمة النفق . ولبضع ثوان تالية شوهد بعض الدخان يخرج من الثقب المدور . ثم تلاشى ذلك الدخان ، ومعه تلاشت اللوحة ومعها شخصي . . . » كم من الرسامين - الشعراء نفذوا عبر جدران سجنهم بواسطة نفق ! وكم من مرة ، وهم يرسمون أحلامهم ، هربوا عبر شق في الحائط -! وللخروج من السجن تبدو كل الوسائل جيدة . واذا دعت الحاجة فان مجرد العبث يمكن أن يصبح مصدراً للحرية .

وهكذا ، حين نتابع ، بتعاطف ، شعراء المتناهي في الصغر من ذلك ، مثلاً ، قطار السجين - الرسام الصغير ، فان التناقض الهندسي يتم تجاوزه ، ويخضع التجسيد للخيال . ان التجسيد يصبح مجموعة من وسائل التعبير ننقل من خلالها صورنا الى الآخرين . وطبقاً لفلسفة تذهب الى كون الخيال هو الملكة الأساسية فاننا نستطيع القول بأسلوب شوبنهاور : « العالم هو خيالي أنا » . كلما صغّرت العالم بمهارة كبر امتلكته

بشكل أكثر كفاءة . ولكن علينا أن نعي ، اننا حين نفعل ذلك فان القيم تتكثف وتغتني من المتناهي في الصغر . ان الديالكتيك الأفلاطوني بين الكبير والصغير لا يكفي لمعرفة ديناميات التفكير المتعلق بالمتناهي في الصغر : اننـا نتخطـى المنطـق لنعـايش الكبـير في الصغير .

من خلال تحليل عدد من الأمثلة سوف أوضح كيف أن أدب المتناهي في الصغر ـ أي مجموعات الصور الأدبية التي هي تعليقات على منظورات الحجم المعكوسة ـ يبعـث قيماً عميقة .

(2)

سوف أبدأ ببعض المختارات من سيرانودي برجيراك ، التي أوردها بيير ـ ماكسيم شوهل في مقال متميز عنوانه : « موضوع جاليفر ومقولات لابلاس » . المؤلف يؤكد هنا الطابع المثقف لصور سيرانو المضحكة ليقارنها بأفكار العالـم الفلـكي والـرياضي . نص سيرانو هو كما يلي :

« هذه التفاحة كون صغير بذاتها ، وبذرتها التـي هي أكثـر حرارة من أجزائهـا الأخرى تشع الحرارة التي تحافظ على الكون ، وهذه البذرة في رأيي هي الشمس الصغيرة لذلك العالم الصغير ، التي تدفىء وتغذي الروح النباتية في هذه الكتلة الصغيرة » .

في هذا النص كل المعطيات خيالية ، والشيء الخيالي المتناهي في الصغر قد يحتوي على قيمة خيالية . في المركز توجد البذرة بحرارتهـا التـي تزيد عن حرارة باقـي أجـزاء التفاحة . ان هذه الحرارة المكثفة ، هذه الغبطة الدافئة التي يحبها البشر ، تنتزع صورتها من نطاق الصور المرئية وتضعها في فئة الصور المعاشة . ان الخيال لينتعش بهذه البذرة التي يغذيها الملح النباتية (1) . ان التفاحة ذاتها تفقد أهميتها وتصبح البذرة هي القيمة الدينامية الحقيقية . والمفارقة هنا ، ان البذرة التي تخلق التفاحة والتي تنقل اليهـا سغهـا العطـر وقوتها الحافظة ، هذه البذرة لا تولد في ذلك المهد الرقيق وحسـب حيث تحميهـا كتلـة الفاكهة ، بل هي ذاتها ـ أي البذرة ـ تصبح مولدة للحرارة الحيوية .

في خيال كهذا نجد روح الملاحظة معكوسة كلياً . فهنا يسلك العقل الذي يتخيل الطريق المعاكسة للعقل الذي يلاحظ . ان الخيال لا يرغب في أن ينتهـي برسـم بيانـي يلخص المعرفة المكتسبة . بل هو يبحث عن ذريعة يضاعف بها الصور ، وحين يبـدي

---

(1) كم منا ، بعد ان اكل تفاحة ، اكل البذور ! عندما نكون في وسط مجموعة من الناس نلجم هوسنا البريء في نزع الكتلة التي تحيط بالبذور ومضغها . أية أفكار تطرأ لنا وأية أحلام يقظة عندما نأكل البذرة الحية للنباتات !

الخيال اهتماماً بصورة ما ، فان هذا يزيد من قيمتها . انه منذ اللحظة التي أخذ فيها سيرانو يتخيل (البذرة ـ الشمس) فقد أصبح مقتنعاً بأن البذرة هي مصدر الحياة والحرارة . وباختصار فانها أصبحت قيمة .

هذه ، بالطبع ، صورة متطرفة . ان العنصر الهازل في حديث سيرانو ، كما هو بالنسبة لكثير من الكتاب ومنهم نوديه الذي سبق ذكره ، متحيز ضد التأمل الخيالي . ان الصور سريعة وغير معتادة . ولكن عالم النفس الذي يقرأ ببطء ويتأمل الصور بالحركة البطيئة متمهلاًقدر ما يستطيع عند كل صورة سوف يعايش نوعاً من الاندماج غير المحدود للقيم . تصبح القيم محتواة في نطاق المتناهي في الصغر ، والمتناهي في الصغر يدفع الناس للحلم .

يختتم شوهل تحليله لهذا المثال الموفق لتأكيد مخاطر الخيال الذي يؤدي الى الخطأ والزيف . انني أفكر مثله ولكنني أحلم بشكل مختلف ، أو بكلمة أدق ، أنني أميل لأن استجيب للقراءة استجابة الحالم . وبهذا نجد أمامنا المشكلة الكاملة للمسلك الحلمي نحو قيم الحلم . حين نشرح حلم يقظة بشكل موضوعي فان هذا يجعله يتضاءل ويتوقف . فكم من الأحلام التي رويت بموضوعية أصبحت مجرد غبار ! في حضور صورة تحلم نحن مدعوون لاستكمال حلم اليقظة الذي خلقها .

ان عالم نفس الخيال الذي يعرّف ايجابية الصورة بدينامية حلم اليقظة عليه أن يبرر خلق الصورة . وفي المثال المطروح فالمشكلة هي التالي : هل بذرة التفاحة هي شمسها ؟ وهي مشكلة مضحكة .

اذا كنا نحلم بما فيه الكفاية ـ ونحن نحتاج الى الكثير من الحلم دون شك ـ فان الأمر سوف ينتهي بنا بأن نضفي قيمة حلمية على هذه المسألة .

ان سيرانو لم ينتظر نشوء السوريالية ليمتع نفسه باثارة مسائل مضحكة . فمن زاوية الخيال لم يكن « مخطئاً » ، فالخيال لا يخطىء قط اذ ليس عليه أن ينشىء مواجهة بين الصورة والواقع الموضوعي . ولكن علينا أن نذهب الى أبعد من ذلك : لم يقصد سيرانو أن يخدع قراءه . كان يعلم تماماً أن القراء يعرفون الحقيقة . اذ كان يطمح على الدوام أن يجد قراء يستحقون خياله . الحق ان هناك تفاؤلاً كامناً في كل منتجات الخيال . كتب جيرارد دي نرفال في (أوريليا) : « أعتقد أن الخيال سواء في عالمنا ، أو في عالم آخر لم يخلق شيئاً لم يكن حقيقياً » .

عندما نعيش صورة المجموعة الشمسية لتفاحة سيرانو ، ندرك انها ليست نتاج الذهن . وليس بينها وبين الصور التي توضّح أو تكوّن الأفكار العلمية أي أساس

مشترك . ومن ناحية أخرى فان صورة المجموعة الشمسية لذرة بوهر ـ في التفكير العلمي وليس في تلك التقييات السقيمة والضارة الصادرة عن الفلسفة العامية ـ هي بناء تركيبي خالص لأفكار رياضية . وفي المجموعة الشمسية لذرة بوهر لا تكون الشمس المركزية الصغيرة حارة .

ان هذه الملاحظة تؤكد الفارق الأساسي بين الصورة المطلقة المكتفية بذاتها ، وبين الصورة التالية للتفكير والمكتفية بتلخيص أفكار قائمة .

(3)

المثال الثاني الذي سوف نقدمه عن موضوع المتناهي في الصغر في مجال الأدب مستمد من حلم يقظة عالم نبات . يسعد علماء النبات ، في العادة بتصغير الوجود مجسداً في زهرة ، وهم يستعملون بتلقائية كلمات مماثلة للموجودات في حجمها الطبيعي لشرح الفة الزهور. يمكننا أن نقرأ التالي في الموسوعة اللاهوتية الجديدة، الصادرة في عام 1851 :

« هذه الزهور ، التي تنمو في مهد قطني ، ذات لونين : قرنفلي وأبيض ، وهي صغيرة ورقيقة . انني أنزع كأس الزهرة الداخلي الصغير بواسطة شبكة الخيوط الحريرية التي تغطي الكأس . . . . والشفة السفلى للزهرة مستقيمة ومطوية بقدر قليل الى الأسفل ، انها ذات لون قرنفلي عميق من الداخل ، ومن الخارج مغطاة بزغب كثيف . وهذه النبتة بكليتها تسبب لسعاً حين تلمس . وهي ترتدي رداءً شمالياً نمطياً ولها أربعة أعضاء ذكرية تشبه أربع فراشات صفراء صغيرة » .

الى هنا يمكن اعتبار هذا النص موضوعياً . ولكنه يتحول بعد ذلك الى نص سيكولوجي ، ثم بالتدريج يرافقه حلم يقظة :

« تقف الأعضاء الذكرية للزهرة الأربعة منتصبة ، في علاقة ممتازة مع بعضها ، خلال شبه المشكاة التي تكونها الشفة السفلى ، حيث تظل الأربعة مستكنة ودافئة في حجراتها . أما عضوة التأنيث الصغيرة فتظل واقفة باحترام على قدميها . ولما كانت صغيرة فكان عليها أن تحني ركبتيها لتستطيع التحدث معها . ان هؤلاء النساء الصغيرات مهمات جداً ، حتى تلك التي تبدو أقلهن شأناً ، وهن يملكن سلطة كبيرة داخل بيوتهن . تبقى البذور الأربع في قاع كأس الزهرة حيث تتم رعايتهن في أرجوحة كالأطفال في المهد . وكل عضو تذكير يعرف ما أنجب ، أما الغيرة فمنتفية » .

اننا نجد عالم النبات قد اكتشف حياة زوجية مصغرة ، اكتشفها في زهرة ، لقد أحس بالدفء اللطيف الذي تحتفظ به فروة الزغب ، ورأى الأرجوحة التي تؤرجح

البذرة . من خلال انسجام الأشكال استنبط هناءة البيت . ولكن هل نحتاج الى التأكيد أنه هنا ، كما في نص سيرانو ، يصبح الدفء اللطيف الكامن في المناطق المغلقة هو أول بوادر الالفة ؟ ان هذا الدفء الأليف هو جذر كل الصور . هنا ، كما يظهر بوضوح ، لا تطابق الصور أي قدر من الواقع . قد نستطيع رؤ ية الفراشات الصغيرة الصفراء ، لأعضاء التذكير بواسطة عدسة مكبرة . ولكن لا يمكن لمشاهد علمي أن يرى أدنى ملمح يبرر الصور النفسية التي كدسها الراوي في (قاموس النبات المسيحي) . اننا نميل الى القول أن الراوي كان يمكن أن يكون أكثر حذراً لوأنه وصف شيئاً يمتلك أبعاداً اعتيادية . غير أنه دخل عالماً متناهي الصغر وعلى الفور تزاحمت الصور ، ونمت ، ثم هربت . ان خروج الكبير من الصغير لا يخضع لقانون منطق جدل الأضداد ، بل اننا ندين لقانون التحرر من كل الأبعاد ، وهذا التحرر من السمات الخاصة لنشاط الخيال . وفي نفس هذا القاموس وتحت كلمة « الونكة » نقرأ :

« أيها القارىء ، أدرس نبتة الونكة بالتفصيل ، وسوف ترى كيف أن التفاصيل تزيد من مكانة الشيء » .

ان هذا الرجل ، بعدسته المكبرة يعبر في سطرين عن حقيقة نفسية هامة . انه يقودنا الى النقطة الحساسة : الموضوعية ، الى اللحظة التي علينا فيها أن نقبل تفصيلاً مهملاً ، وبقبوله نسيطر عليه . ان العدسة المكبرة هنا تكيف دخولنا الى العالم . فالرجل الذي يستعمل العدسة هنا ليس مجرد عجوز يحاول قراءة الصحيفة رغم ضعف عينيه ، بل يعامل العالم وكأنه جديد بالنسبة له . وحين يحكي لنا عن كشوفه فهو يقدم لنا في الحقيقة وثائق ظاهراتية حيث يصبح اكتشاف العالم أو دخوله أكثر من مجرد كلمة أبلاها الاستعمال الفلسفي المتكرر . فالفيلسوف في الغالب الذي يصف « دخوله الى العالم » و « وجوده في العالم » يستعمل شيئاً مألوفاً كرمز . سوف يصف مثلاً زجاجة حبره برؤ ية ظاهراتية ، وبهذا يصبح الشيء التافه الحاجب الذي يدخله الى العالم .

أما صاحب العدسة المكبرة فهو ، ببساطة ، يلغي العالم . انه عين جديدة أمام شيء جديد . فالعدسة هنا هي الشباب مستعاداً ، اذ هي تمنحه نظرة الطفل التي تضخم الأشياء . انه يعود الى الحديقة حاملاً عدسته بيده . . يقول دي بواسي :

حيث الأطفال يرون الأشياء مكبرة .

وهكذا ينفتح العالم كله عبر بوابة ضيقة . ان تفاصيل شيء ما يمكن أن تكون دلالة على عالم جديد يحتوي ، ككل العوالم ، على مزايا العظمة .

ان المتناهي في الصغر هو أحد مآوي العظمة .

(4)

حين وصفت ظاهراتية حامل العدسة لم يكن العامل في المختبر في ذهني . فالباحث العلمي يستعمل منهجاً موضوعياً يستبعد كل أحلام يقظة الخيال . انه ينظر خلال مجهره ، ونستطيع القول أنه لا يشاهد فيه شيئاً جديداً .

وعلى أية حال ، ففي مجال الملاحظة العلمية ، الموضوعية تماماً ، تكون المشاهدة الأولى لا قيمة لها . فالملاحظة العلمية تنتسب الى مجال « المرات العديدة » . في العمل العلمي علينا أن نتخلص من دهشتنا سيكولوجياً . ان ما يلاحظه العلماء يتحدد بمجموعة من الأفكار والتجارب .

ولهذا فلن تكون تعليقاتي ـ حين أدرس الخيال ـ منصبة على مشكلات التجربة العلمية . عندما ننسى عاداتنا المتصلة بالموضوعية العلمية نستطيع أن نبحث عن « الصور التي نشاهدها للمرة الأولى » . لو راجعنا الوثائق النفسية في تاريخ العلم ـ ففي هذا التاريخ العديد من المرات الأولى ـ سوف نجد أن أوائل الملاحظات المجهرية هي عبارة عن أساطير عن أشياء صغيرة . وعندما تكون هذه الأشياء حية تتحول الى أساطير عن الحياة . وقد حدث فعلاً أن أحد الملاحظين الذي كان ما يزال في منطقة السذاجة رأى كائنات انسانية في « الحيوانات المنوية » .

أجد نفسي هنا مضطراً ، مرة أخرى ان أطرح مشكلات الخيال من منطلق « المرة الأولى » ، وذلك يبرر اختياري لأمثلة من منطقة أشد أنواع الفانتازيا تطرفاً . وكتنويع غريب على لحن حامل العدسة المكبرة سوف أدرس قصيدة نثرية لمانديارغوس عنوانها « البيضة في المشهد الطبيعي » .

مثل آخرين لا حصر لهم كان شاعرنا يجلس أمام نافذته يحلم . ولكنه يكتشف تشوهاً في زجاج النافذة تسبب في تشوه الكون كله .

يقول الشاعر لنا :

« اقترب من النافذة ، واحرص ألا يتشتت انتباهك بالمناظر الخارجية ، الى أن ترى تلك البذور الشبيهة بكيس دهني في الزجاج . تكون أحياناً شفافة كعظام السلامي ، ولكن في الأغلب تكون مضببة أو نصف شفافة ، ولها شكل يذكرك ببؤبؤ عين القطة » . ولكن ماذا يحدث للعالم الخارجي حين نراه عبر هذا التشوه المزجج ، عبر بؤبؤ عين القطة ؟

« هل تتغير طبيعة العالم أم هي الطبيعة الحقيقية للمظاهر الخارجية ؟ على أية حال فان ادخال النواة على المشهد الطبيعي يكفينا لنراه وقد أصبح مترهلاً . . . فالجدران

وجذوع الأشجار ، والهياكل المعدنية فقدت تماسكها في المنطقة المحيطة بالنواة المتحركة »
ان الشاعر يجعل الصور تنبثق من كل جانب ، انه يقدم لنا الكون مختزلاً في ذرة في حالة تعدد . وباشارة يستطيع الحالم أن يجدد عالمه الخاص بمجرد أن يحرك وجهه . فمن التشوه البالغ الصغر في الزجاج يستطيع أن يستدعي العالم كله ويضطره الى أن يقدم « أشد التشوهات شذوذاً » . ان الحالم يطلق موجات اللاواقعية على ما كان عالماً حقيقياً .

« العالم الخارجي بكليته تحول الى بيئة طيعة الى أقصى حد ، بسبب وجود هذا الشيء الوحيد ، الصلب ، النافذ ، هذه البويضة الفلسفية الحقيقية التي يحركها عبر الفراغ مجرد حركة صغيرة من وجهي » .

ان الشاعر هنا يذهب بعيداً ليفتش عن أداة حلمه . ولكن ما أروع الفنية التي وضع من خلالها المشهد الطبيعي في النواة ! بأي خيال جامح أضفى الانحناءات المتعددة على تلك المساحة ! ان هذا ، في واقع الأمر ، خيال جامح يتناول نظرية رايمان حول الكون المحدب . وذلك لأن كل كون محتوى داخل منحنيات ، كل كون مركز في نواة ، بذرة ميكروسكوبية في مركز ديناميكي . وهو مركز قوي لأنه من خلق الخيال . واذا تقدمنا خطوة أخرى في عالم الصور التي يطرحها الشاعر أمامنا فاننا نعاين المركز الذي يتخيل . عندها نستطيع أن نقرأ المشهد الطبيعي في نواة زجاجية . اننا لا نعالجها ما دمنا ننظر عبرها . ان هذه النواة هي عالم قائم بذاته . فالمتناهي في الصغر ينتشر في كل أبعاد الكون . مرة أخرى نرى الكبير محتوى داخل الصغير .

اننا نستعمل العدسة المكبرة حتى نركز انتباهنا ، ولكن ، أليس تركيز الانتباه هو نوع من العدسة المكبرة ؟ الانتباه ذاته هو عدسة مكبرة . ينصرف مانديارغوس ، في موضع آخر الى تأمل زهرة اليتوع : « مثل القطع المستعرض الذي نشهده في البرغوث تحت المجهر فان زهرة اليتوع قد نمت بغموض تحت رعايته البالغة . انها حصن خماسي الشكل ، تعلوه ضخمةً على نحو مذهل ، في صحراء من الصخور البيضاء ، والقمم القرنفلية اللون ، المستدقة ، للأبراج الخمسة التي ترصع القلعة ، قائمة في الخط الأمامي للحياة النباتية ، القائمة فوق الأرض الريفية القاحلة ، بدا الوصول اليها مستعصياً » .

الفيلسوف العاقل ـ وهذه الفضيلة ليست نادرة ـ سوف يحتج بأن هذه الوثائق تتسم بالمبالغة وأنها بواسطة الكلمات تجعل الكبير والشاسع يخرج من الصغير بلا مبرر على الاطلاق .

انها بالنسبة له شعوذة لفظية ، وهي أقل شأناً بكثير من شعوذة الساحر الذي يجعل ساعة الحائط تخرج من الكستبان . ولكنني سوف أدافع عن الشعوذة « الأدبية » رغم

هذا . ان ألاعيب المشعوذ تدهشنا وتسلينا ، في حين أن شعوذة الشاعر تجعلنا نحلم . لا أستطيع أن أعيش مرة أخرى تجربة الساحر ، ولكن ابداع الشاعر ، ملكي اذا كنت أرغب في ممارسة أحلام اليقظة .

قد يجد الفيلسوف العاقل مبرراً لصورنا لو أنها كانت نتاج مخدر مثل الميسكالين . تكون لها ، عندئذ ، واقعية فيزيولوجية بالنسبة له ، ويستطيع هو الافادة منها ليوضح فكرته عن وحدة الروح والجسد . أما أنا فاعتبر الوثائق الأدبية « حقائق الخيال » أي النتاج الخالص للخيال . ولماذا لا تكون نشاطات الخيال لها واقعية نشاط المعاينة ؟

هل هنالك سبب يمنع هذه الصور « المتطرفة » التي لا نستطيع نحن ابتكارها ، ولكن القراء يستطيعون أخذها من الشعراء ، ان تتحول الى مخدرات حقيقية ـ ما دمنا التزمنا بالمخدر في هذا السياق ـ تجلب أحلام اليقظة لنا ؟ وبالاضافة الى هذا فان هذا المخدر الحقيقي يمتلك فعالية خالصة جداً . لأننا بالنسبة للصور المبالغ فيها سوف نكون يقيناً في صلة مباشرة مع الخيال المستقل بذاته .

(5)

شعرت ببعض الحيرة حين أوردت قبل صفحات قليلة ذلك الوصف الطويل الذي كتبه عالم النبات في « الموسوعة اللاهوتية الجديدة » . لقد تخلى الشرح عن بذرة حلم اليقظة بسرعة . ونظراً لطابعه المعتمد على الاشاعة ، فنحن نقبله حين يتوفر لنا الوقت الذي يسمح بالتسلية . ولكن علينا أن نتخلى عنه ونحن نحاول اكتشاف البذرة الحية لمنتجات الخيال . انه مصغر مصنوع من قطع كبيرة ، ان صح التعبير ، ولهذا فيجب علي أن أبحث عن وسيلة اتصال بالخيال المتعلق بالمتناهي في الصغر أكثر اتقاناً . ولما كنت ، لسوء حظي ، فيلسوفاً يصنع بضاعته في بيته ، لم تتح لي الفرصة لمشاهدة منمنمات القرون الوسطى ، وهي ذلك العهد العظيم للوحدة الصبورة ، ولكنني أستطيع تخيل ذلك الصبر الذي يريح أصابع الانسان . وفي الواقع أنه يكفينا مجرد تخيل ذلك حتى نجد السلام قد استقر في أرواحنا . الأشياء الصغيرة تتولد ببطء ، وتحتاج الى وقت طويل من الاسترخاء في حجرة هادئة . اننا نحتاج كل هذا التصغير للعالم . وبالاضافة الى هذا ، فانه على الانسان أن يحب المكان حتى يصفه بدقة ، وكأنه عالم مصنوع من ذرات ، حتى يصبح بالامكان احتواء مشهد كامل داخل ذرة من الرسم . وهنا نلتقي بذلك الجدل بين الحدس ـ الذي يطمح الى الكبر ـ وبين العمل المعارض لشطحات الخيال . الحادسون يلمون بكل الأشياء في لمحة ، بينما تتكشف التفاصيل وتأخذ مكانها بصبر واحداً بعد الآخر نتيجة الجهد المنطقي للنمنم البارع . وبهذا يبدو المنمنم وكأنه يتحدى التأمل الكسول

للفيلسوف الحادس ، قائلاً : « لم يكن بامكانك أن ترى ذلك ! خذ كل ما تحتاج اليه من وقت حتى ترى الأشياء الصغيرة التي لا يمكن مشاهدتها دفعة واحدة . اننا حين نتأمل المنمنمة نحتاج الى تركيز الجهد لندمج تفاصيلها » .

بالطبع أنه أسهل بكثير أن تصف منمنمة من أن تصنعها ، وليس صعباً أنُ نعثر على أوصاف أدبية تصغر العالم . ولكن نظراً لكونها تصف التفصيلات الصغيرة . فانها تصبح مضجرة . يصدق هذا على النص التالي المقتبس من فكتور هوجو (وقد اختصرته بعض الشيء) ، وأود هنا أن أفحص هذا النمط من أحلام اليقظة الذي يبدو تافهاً . رغم ما يشاع عن كون هوجو ذا رؤ ية مضخمة للأشياء ، الا أنه يستطيع وصفها في صورها المصغرة ، كما في النص التالي المأخوذ من (الراين) :

« في فرايبرغ نسيت لفترة طويلةالمنظر الطبيعي الواسع الذي يمتد أمامي بسبب انصرافي الى قطعة الأرض المزروعة بالحشيش والتي كنت جالساً عليها ، والواقعة على هضبة مدورة . هنا ، عالم بأكمله . الخنافس تتقدم ببطء تحت الألياف العميقة للخضرة ، أزهار الشوكران الشبيهة بمظلات نسائية صغيرة ، تحاول أن تبدو كأشجار الصنوبر في جبال الألب . . . نحلة طنانة بائسة ، مبلولة ، بجلدها المخملي الأسود والأصفر ، تتسلق جاهدة غصناً مليئاً بالأشواك ، بينما كانت غيمات كثيفة من البعوض تحجب ضوء النهار عنه ، نبتة الجرس الأزرق كانت ترتعش في الريح ، كما أن مجموعات هائلة من حشرات المنة قد لجأت تحت خيمة النبتة الكبيرة . . . راقبت دودة الأرض التي تشبه صلا جاء من عهود سحيقة ، خارجة من الطين ، تزحف متجهة الى السماء ، تستنشق الهواء . من يدري ، فربما كان ، في هذا الكون الميكروسكوبي هرقله . الذي سوف يقتلها وكوفييرها[1] الذي يصفها . وباختصار فان لهذا الكون سعة الكون الآخر » . ويستمر الوصف الذي يبدو انه كان يمتع الشاعر . وبعد ان وصف الأشياء الدقيقة بهذا الشكل المضخم قدم لنا نظرية سطحية . لا شك أن القارىء المتأني سوف ينخرط في حلم اليقظة المصغر هذا . من المؤ كد أن القارىءالذي يمتلك سعة من الوقت كثيراً ما عاش أحلام يقظة كهذا الحلم ولكنه لم يجرؤ على كتابته .

هنا ، أضفى الشاعر جلالاً أدبياً على هذه الأحلام . وأنا أطمح أن أضفي عليها جلالاً فلسفياً ، لأن الشاعر على حق ، اذ هو اكتشف للتو عالماً كاملاً . « هنا ، أيضاً ، عالم كامل » . فلماذا لا يواجه الفيلسوف هذا العالم ؟ ان ذلك سوف يتيح له أن يجدد ، بأقل كلفة ، تجاربه في « الانفتاح على العالم » و« الدخول الى العالم » . كثيراً جداً ما

---

(1) البارون جورج كوفيير ، عالم حيوان من القرن الثامن عشر ومؤ سس علم البلينتولوجيا ـ علم الحيلة كما تمثلها الحيوانات والنباتات المتحجرة .

يكون العالم الذي تفترضه الفلسفة هو مجرد (ما ليس أنا) وسعته هي مجرد تراكم سلبيات . ولكن الفيلسوف لينتقل بأسرع ما يجب الى ما هو ايجابي ، وينتحل العالم لنفسه ، وهو عالم فريد من نوعه . ان عبارات مثل : الوجود في العالم ووجود العالم تبلغ قدراً من الفخامة تجعلني عاجزاً عن معايشتها . وأشعر بالالفة مع العوالم المصغرة لأنها ، بالنسبة لي ، عوالم خاضعة . وحين أعيش هذه العوالم أشعر بموجات تولد وعياً بالعالم يشع من ذاتي الحالمة . بالنسبة لي تصبح سعة العالم هي مجرد زحام هذه الموجات . حين أعيش المتناهي في الصغر بكل اخلاص فان هذا يفصلني عن العالم المحيط بي ، ويساعدني على مقاومة الذوبان في المجال المحيط بي .

ان المتناهي في الصغر تدريب يمتلك طزاجة ميتافيزيقية . انه يتيح لنا وعي العالم بجهد قليل . وكم هو مريح هذا التدريب على عالم خاضع ! وذلك لأن المتناهي في الصغر يريحنا دون أن يدفعنا الى النوم . الخيال هنا يقظ وقانع .

حتى أكرس نفسي لميتافيزيقيا المتناهي في الصغر ، بضمير مرتاح ، فعلي أن أورد المزيد من النصوص . هذا يساعدني على الخلاص من ذلك التشخيص الذي تقدمت به الآنسة فافيزبوتونيه قبل خمسة وعشرين عاماً ، حين قالت أن هلوساتي حول المتناهي في الصغر هي دليل على الادمان الكحولي .

هناك نصوص كثيرة يكون فيها المرج غابة ويكون العشب فيها دغلاً . في احدى روايات توماس هاردي تصبح قبضة طحالب غابة صنوبر . وفي رواية ج . ب . جاكوبسن (نيلزلين) المملوءة بالانفعالات الذكية . يصف المؤلف غابة السعادة ذات أوراق الخريف وشجيرات الزعرور « يجعلها العليق الأحمر تستقر » ويكمل هذه الصورة « بالطحلب النشط الكثيف الذي يبدو كأشجار الصنوبر أو كالنخيل » وأيضاً « وبالاضافة الى هذا فهنالك طحلب هزيل يغطي جذوع الأشجار ويذكرنا بحقول حنطة » .

انها المفارقة ان يتوقف الروائي عن متابعة دراما انسانية متوترة ليقدم لنا منمنمة تحتاج الى ايضاح من منطلق القوانين الأدبية . حين نتابع النص بعناية فاننا نشعر كأن كائناً انسانياً اكتسب مزيداً من الرقة خاصة عندما نرى هذه الغابة الدقيقة وسط غابة الأشجار الكبيرة . الى أخرى ، من غابة في حالة تقلص الى أخرى في حالة انبساط نحس بريح كونية . والمفارقة هنا ، انه يبدو أننا حين نعيش عالم المتناهي في الصغر ، نسترخي في المكان الصغير .

ان هذا واحد من أحلام اليقظة الذي ينتزعنا من هذا العالم الى عالم آخر ، وقد استعمل الروائي هذا لينقلنا الى منطقة خارج العالم ، وهي عالم الحب الجديد ،

والمشغولون بالمسائل العملية لن يدخلوها أبداً .

ان الذي يتابع رواية تحكي عن حب عظيم سيدهش لانقطاع السرد من خلال ادخال هذا الوجه الكوني . ولكن القارىء الذي يكتفي من الرواية بتتابع الأحداث الانسانية يتابع خطوطاً مستقيمة وحسب . والأحداث بالنسبة لهذا القارىء لا تحتاج الى صورة . قراءة من هذا النوع تحرمنا من أحلام يقظة لا حد لها .

ان أحلام يقظة كهذه دعوة للعامودية ، تضع فترات توقف في الرواية حيث القارىء مدعو ليحلم . انها صافية جداً بسبب عدم فائدتها . علينا ، هنا ، أن نميزها عن تقاليد الخرافات حيث يختفي قزم خلف رأس خس ليقيم كميناً للبطل ، كما في حكاية (القزم الأصفر) بقلم الكونتيسة دولنوي . فالشعر الكوني مستقل عن الحبكة التي تتميز بها حكايات الأطفال . ففي الأمثلة التي ذكرناها مطلوب منا الانخراط في عالم الخضرة ، وهو ليس عالماً للبلادة والخدر كما يتهمه برجسون . والواقع ، انه من خلال ارتباطه بالقوى التصغيرية ، فان عالم الخضرة يصبح عظيماً في الصغر ، حاداً في رقته ، طازج الحيوية في خضرته .

أحياناً يمسك الشاعر حادثة درامية صغيرة ، كما فعل جاك أوديبيرتي الذي جعلنا في عمله المدهش Abraxas « الفراشة » نحس باللحظة الدرامية عندما « رفع نبات القراص المتسلق المقياس الرمادي » في كفاحه مع الجدار الحجري . في هذا العمل ينسج الكاتب تكويناً محكماً من الحقيقة والخيال . انه يعرف أحلام اليقظة التي تضع الحدس في حالته القصوى «at the panctum maximum » . اننا لنشعر بالرغبة في معاونة جذر القراص لفتح شق آخر في الجدار القديم .

ولكننا ، في عالمنا هذا ، لا نملك الوقت لحب الأشياء ومعاينتها عن قرب في وفرة صغرها . مرة واحدة فقط في حياتي شاهدت نبتة الأشنة تظهر للوجود وتنتشر على الجدار . أي شباب وحيوية يشرفان السطح ! اننا بالطبع سوف نفقد معنى القيم الحقيقية اذا فسرنا المتناهي في الصغر من منطلق النسبية البسيطة للكبير والصغير . ان قطعة صغيرة من الطحلب قد تصبح شجرة صنوبر ، ولكن العكس غير ممكن . ان الخيال لا يعمل في الاتجاهين بنفس الاقتناع .

ان الشعراء يتعلمون التعرف على البذرة الأولى للأزهار في حدائق المتناهي في الصغر . أحب أن أقول مع أندريه بريتون :

لي يدان تقطفك
يا زعتر أحلامي الصغير جداً
يا نبات اكليل الجبل لشحوبي الشديد

(6)

الخرافة صورة معقلة ، تحاول أن تربط الصور الغريبة وكأنها صور معقولة ، مقدمة اقناع صورة رئيسية الى مجموعة من الصور المستمدة منها . ولكن الرابطة هشة والمنطق مائع الى حد يجعلنا نعجز بسرعة من تحديد بذرة الحكاية .

ففي حكاية مروية بمصطلحات التصغير مثل « Petit Poucet » « بوسيه الصغير » لا نجد صعوبة في تحديد مبدأ الصورة الرئيسية : التناهي في الصغر يمهد الطريق لكل ما يحدث . ولكن حين نتأمل الموقف الظاهراتي عن قرب فان هذه المنمنمة تبدو هشة ، فهو يصبح موضوعاً لجدل الدهشة والسخرية . ان التأكيد الزائد عن الحد على ملمح واحد يكفي أحياناً لجعل انخراطنا في الدهشة يتوقف . قد يعجبنا ذلك في لوحة ، ولكن اضافة تعليق تتجاوز الحدود : ففي أحد المقاطع يبدو بوسيه صغيراً الى حد « انه يفلق ذرة تراب برأسه وينفذ منها بجسده كله » . وفي موضع آخر ترفسه نملة فيموت . وموته يفتقد قيمة حلمية . ان أحلامنا التي تدخل فيها الحيوانات تبدو خصبة فيما يتعلق بالحيوانات الكبيرة ولكنها لم تسجل أفعال وايماءات الحيوانات البالغة الصغر . في مجال المتناهي في الصغر أحلامنا النباتية أكثر اكتمالاً من الحيوانية (1) .

يلاحظ جاستون باري أن مقتل بوسيه برفسة نملة ختام ساخر للحكاية ونوع من الاهانة خلال الصورة التي تعبر عن الاحتقار للكائنات الدنيا . اننا هنا نواجه امتناعاً عن الانخراط . كتب باري :

« نجد أمثال هذه الألعاب الساخرة عند الرومان في فترة انحطاطهم الذي كانوا يخاطبون القزم بالفكاهة التالية : (ان جلد البرغوث كبير عليك جا . أ) . يضيف باري : « وفي أيامنا هذه نجد نفس النكتة تقال في الأغنية التي تكي عن الزوج الصغير الحجم » ويصف باري هذه الأغنية بأنها « أغنية أطفال » ، وهي سوف تدهش محللينا النفسيين دون شك . ومن حسن الحظ أنه في الخمسة والسبعين سنة الأخيرة قد امتلكنا وسائل جديدة للتحليل السيكولوجي .

وقد أشار باري بوضوح الى النقطة الضعيفة في هذه الخرافة : ان تلك المقاطع التي تسخر من الصغر هي التي شوهت الحكاية الأصلية ، أي لكونها تسخر من المتناهي في

(1) علينا أن نلاحظ أن بعض العصابيين يلحّون انهم يرون بأعينهم الميكروبات وهي تنهش أعضاءهم .

الصغر على اطلاقه . الحكاية الأصلية التي على الظاهراتي أن يوردها دوماً : « الصغر ليس مضحكاً ، بل هو رائع . وفي الواقع أن أمتع ملامح الحكاية هي الأشياء غير العادية التي ينجزها بوسيه بفضل صغر حجمه . فهو خفيف الظل وبارع في كل المناسبات . وهو قادر دوماً أن يخرج منتصراً من كل المآزق التي يقع فيها » .

حتى نندمج في الحكاية بشكل حقيقي فان رهافة الفكاهة تحتاج الى رهافة مادية ترافقها . ان الحكاية تدعونا لأن « ننزلق » عبر الصعوبات وبكلمة أخرى ، فانه بالاضافة الى التكوين علينا أيضاً أن نمسك بدينامية المتناهي في الصغر باعتبارها شاهداً ظاهراتياً .

أية نشوة نستخلصها من هذه الحكاية اذا تتبعنا مصدر هذا الصغر والحركة النشطة لهذا الكائن الدقيق التي تؤثر على الكائنات الكبيرة . وكمثال على ذلك ، فان دينامية المتناهي في الصغر تتضح بالحكايات التي تروي عن جلوس بوسيه داخل اذن الحصان مما يجعل بوسيه مسيطراً على القوى التي تجر المحراث . كتب باري :

« هذا ، في رأيي ، هو الأساس الأصلي للحكاية ، لأن هذا الملمح متواجد في خرافات كل الشعوب ، في حين أن الحكايات الأخرى المنسوبة لبوسيه هي من خلق الخيال الذي ما ان يثيره هذا الكائن الممتع حتى يولد حكايات مختلفة عند مختلف الناس » .

من الطبيعي أنه عندما يكون بوسيه داخل اذن الحصان فانه يأمره بالاتجاه يميناً أو يساراً . وبذا يصبح مركز القرار ، وهو ما تنصحنا للقيام به أحلام يقظة ارادتنا في كل حيز صغير. قلت من قبل أن الصغير جداً هو مأوى الضخامة . ولكننا اذا تعاطفنا ديناميكياً مع بوسيه الصغير الحيوي فان الصغير يصبح مأوى القوة البدائية .

اذا كان يمكن لفيلسوف دبكارتي أن يستغرق في التسلية فانه سوف يقول لنا أن بوسيه الصغير هو الغدة الصنوبرية للمحراث .

وعلى أية حال فان المتناهي في الصغر هو سيد القوى ، فالصغير يسيطر على الكبير . فعندما ينطق بوسيه فعلى الحصان والمحراث والحراث أن يطيعوه . وكلما ازدادت طاعة هؤلاء الثلاثة ، أصبح القلم المحروث أكثر استقامة .

يشعر بوسيه بالالفة حين يكون داخل الأذن ، في مدخل التجويف الطبيعي للصوت . انه اذن داخل الأذن . وهكذا فان الحكاية المجسدة بصرياً يضاف لها في الفقرة التالية ما سوف أسميه الصوت المتناهي في الصغر . وواقع الأمر اننا حين نتابع الحكاية سوف نتخطى عتبة السمع ، ونجد أنفسنا مطالبين لأن نسمع بخيالنا . لقد تسلق بوسيه الى أذن الحصان ليحدثه بصوت خافت ، أو ، ليأمره بصوت مرتفع لا يسمعه الا الذي

يتوجه الصوت اليه . ان اصغاء الحصان يحمل معنى مزدوجاً : الاصغاء والطاعة . انه بالحد الأدنى من الصوت ، الصوت المتناهي في الصغر الذي يجسد هذه الخرافة ، يصبح المزدوج أشد رهافة . .

ان بوسيه هذا الذي يقود الحصان بذكائه وارادته يبدو غريباً عن بوسيه شبابي . ولكنه منسجم مع الخرافات التي سوف تقودنا الى الخرافة البدائية ، مقتفين أثر باري ، الحافظ العظيم للبدائية .

وبالنسبة لباري ، فان مفتاح هذه الخرافة ـ كما في العديد غيرها ـ يوجد في السماء ، وبكلمة أخرى ان بوسيه يقود العربة العظمى (وهو ما نطلق عليه بالعربية الدب الأكبر) التي تقود مجموعة من النجوم وبالنسبة لهذا الكاتب فانه في بلدان كثيرة يطلقون على النجم الصغير الذي فوق العربة اسم بوسيه .

لسنا بحاجة الى متابعة البراهين المتشابهة التي يستطيع القارىء ان يجدها في كتاب باري . ولكنني أود أن ألح على ذكر خرافة سويسرية سوف تكفينا لمعرفة الأذن التي تعرف كيف تحلم . في هذه الخرافة ـ التي ينقلها لنا باري في كتابه ـ تجيء العربة في منتصف الليل محدثة ضجيجاً مخيفاً . ان خرافة كهذه تعلمنا كيف تصغي لليل . وأي وقت من أوقات الليل ؟ أهو وقت السماء المليئة بالنجوم ؟ قرأت مرة عن راهب كان يراقب ساعته الزجاجية ولا يصلي ، فسمع صوتاً مزق طبلتي أذنيه . سمع فجأة كارثة الزمن ، من خلال ساعته الزجاجية . ان دقات الساعات في أيدينا ميكانيكية الى حد اننا لم نعد نملك الأذن الحساسة لنسمع بها مرور الزمن .

(7)

ان نقل حكاية بوسيه الصغير الى السماء توضح أن الصور تنتقل بسهولة من الصغير الى الكبير ومن الكبير الى الصغير . ان حلم اليقظة من نمط جاليفر أمر طبيعي ، والحالم العظيم يرى صورة مزدوجة : على الأرض ، وفي السماء . ولكن في هذه الحياة الشعرية للصور هنالك أكثر من مجرد لعبة الأبعاد . فحلم اليقظة ليس هندسياً . فالحالم يلتزم بشكل مطلق . في ملحق دراسة س . أ . هاكيت المعنون « رامبو وجاليفر » هنالك مقطع ممتاز يبدو فيه رامبو صغيراً بجانب أمه ، وعظيماً في العالم الخاضع . فهو في حضور أمه ليس سوى « رجل صغير في بلاد بروبد نجناج ـ أرض العمالقة » وفي المدرسة فان الصغير « آرثر يتصور نفسه جاليفر بين الأقزام » . ويقتبس هاكيت فيكتور هوجو الذي يقول أن الأطفال يضحكون « حين يرون عمالقة بلداء جداً ومخيفين فهرهم أقزام فكهون » .

ان هاكيت هنا أشار الى كل عناصر التحليل النفسي لرامبو . ورغم ملاحظتي بأن

التحليل النفسي يستطيع أن يمدنا بمعلومات ثمينة ، فيما يتعلق بالطبيعة العميقة للكاتب ، غير أنه يصرفنا عن دراسة الطزاجة المباشرة للصورة . هناك صور شاسعة الى حد أن قدرتها على التوصيل تحرفنا بعيداً عن الحياة ، عن حياتنا ، والى حد أن التحليل النفسي يستطيع أن يكون فعالاً على هامش القيم فقط . هنالك حلم يقظة شديد السعة في بيتي رامبو هذين :

« بوسيه الصغير الحالم ، وأنا في طريقي ، وكأنني في صلاة ، قلت سجعاً : خاني تحت علامة الدب الأكبر » .

من الممكن بالطبع أن نقر أنه ، بالنسبة لرامبو ، يمثل الدب الأكبر « صورة السيدة رامبو » ، كما يقول هاكيت . ولكن المزيد من البصيرة السيكولوجية لا يكشف لنا دينامية هذا الانفجار للصورة التي أدت بالشاعر الى استعارة خرافة بوسيه . وواقع الأمر أن علي أن أتخلى عن معرفتي بعلم النفس ما دمت أرغب في معايشة الجلال الظاهراتي للصورة التي انبثقت عن الحالم ، الصورة التي أبدعها هذا النبي ابن الخامسة عشرة .

اذا كان « خان الدب الأكبر » هو مجرد ذلك البيت القاسي لمراهق عانى من تربية سيئة فانه لا يثير ذكرى ايجابية أو حلم يقظة نشطاً في داخلي . انني أستطيع أن أحلم في سماء رامبو فقط . ان الأصول الخاصة في حياة الكاتب التي يكشفها علم النفس قد تكون صحيحة ولكن فرصتها في التأثير ضئيلة . وعلى الرغم من هذا فانني أتلقى رسالة هذه الصورة الفذة ، وللحظة ، ومن خلال عزل نفسي عن حياتي ، فان هذه الصورة تحولني الى مخلوق حالم . انه في لحظات قراءة كهذه أخذت بالتدريج أشك ليس فقط في الأصل السيكلوجي للصورة ، بل في العلية السيكلوجية برمتها فيما يتعلق بالصورة الشعرية . فالشعر ، في مفارقاته ، قد يكون مضاداً للعلية ، وهذا أسلوب آخر للوجود في العالم ، في كونه منغماً في جدل الانفعالات . ولكن الشعر يحقق لا ـ عليته عندما يمتلك استقلاليته . حتى نتلقى مباشرة تأثير صورة شعرية منعزلة ـ والصورة المنعزلة تمتلك كل خصائص الصورة ـ فان الظاهراتية تبدو لي أكثر ملاءمة من التحليل النفسي ، والسبب المحدد لذلك هو أن الظاهراتية تتطلب منا تبني هذه الصورة ، بحماس ودون نقاش .

ولهذا ، فان « خان الدب الأكبر » في جانبه الحلمي المباشر ليس سجناً للأمومة الا بقدر ما هو يافطة قروية . انه « بيت في السماء » . اذا حلمنا باستغرق لمرأى المربع ، وأدركنا ثباته ، نعلم حينذاك انه ملجأ أمين جداً . وبين نجوم الدب الأكبر الأربعة يأتي الحالم العظيم ويعيش . ربما هارباً من الأرض ، وبامكان المحلل النفسي أن يعدد أسباب هربه . ولكن الحالم متأكد أنه سيجد مكاناً للراحة يتناسب مع أحلامه . وبيت السماء هذا يظل يدور ويدور ! أما النجوم الأخرى التائهة في الأمواج السماوية فتدور

ببلادة . ولكن (العربة العظمى) لا تضل طريقها . وحين نراقبها تدور برشاقة فاننا نصبح أسياد الرحلة . وخلال حلمه ، يعيش الشاعر دون شك اندماج الأساطير التي تكتسب حياة جديدة من خلال هذه الصورة . لم تعد هذه الخرافات تعبيراً عن الحكمة القديمة ، فالشاعر لا يكرر هنا حكايات العجائز ، اذ ليس له تاريخ ، لكونه يعيش دائماً في عالم جديد . أما بالنسبة للماضي ولشؤون هذا العالم فالشاعر قد حقق التسامي المطلق . وعلى الظاهراتي أن يقتفي أثر الشاعر : أما المحلل النفسي فينصرف الى سلبية التسامي فقط .

(8)

لقد شهدنا عدداً من التحولات في الحجم ، تمنح حياة مضاعفة للمساحة الشعرية ، حين ناقشنا موضوع بوسيه الصغير من خلال الفولكلور وعبر الشعراء . ان بيتين من الشعر يكفيان أحياناً لتحقيق هذا التحول ، مثال ذلك بيتا نويل بيرو :

تمدد خلف ورقة عشب
ليوسع السماء .

الا أنه تتعدد التحولات من الصغير الى الكبير ، ولهذا نتائجه . وحين تنمو صورةمألوفة لتتخذ أبعاد السماء فاننا نفاجأ بانطباع أن الأشياء المألوفة تصبح مصغرات للعالم . فالكون الكبير والكون المتناهي في الصغر مترابطان .

ان هذا الترابط الذي يسير في كلا الاتجاهين قد أصبح أساساً لبعض أشعار جول سوبرفيل ، خاصة مجموعته « التجاذبات» . هنا نجد أن كل اهتمام شعري مركزي ، سواء كان في السماء أو في الأرض ، قد أصبح مركزاً للجاذبية الفعالة . وبالنسبة للشاعر فان مركز الجاذبية هذا يصبح في الأرض وفي السماء في الوقت ذاته . مثال ذلك تلك الحركة الطلقة للصور حيث تتحول مائدة العائلة الى مائدة أثيرية وتصبح الشمس مصباحها :

الرجل والمرأة والأطفال
حول المائدة الأثيرية
يسترخون فوق معجزة
تبحث عن تعريف

وبعد انفجار التهويم يعود الشاعر الى الأرض ثانية :

عدت ثانية لمائدتي المعتادة
فوق الأرض المعتنى بها

التي تنبت ذرة وقطعان أغنام
أتعرف على الوجوه التي حولي
بظلال وأضواء حقيقتها .

ان الصورة التي تصبح محوراً لتحولات حلم اليقظة ، التي هي بالتناوب أرضية وأثيرية ، مألوفة وكونية ، هي صورة المصباح ـ الشمس أو الشمس ـ المصباح . اننا نستطيع أن نجد وثائق أدبية لا حصر لها حول موضوع هذه الصورة القديمة جداً . ولكن سوبرفيل يقدم تنويعاً هاماً حين يجعل هذه الصورة فعالة في كلا الاتجاهين . وبهذا يعيد طواعيتها الكاملة للخيال ، وهي طواعية مدهشة الى حد يمكننا من القول أن هذه الصورة تجسد الاتجاهين : الذي يكبر والذي يركز . لقد منع الشاعر الصورة من السكون .

اذا تنبهنا الى الاشارات الكونية ـ ضمنا ـ الكامنة في عنوان مجموعة أشعار سوبرفيل « التجاذبات » ، هذا العنوان الذي يحمل الكثير من الدلالات العلمية بالنسبة للعقل الحديث ، فاننا نجد فيها أيضاً ، أفكاراً لها تاريخ متميز . عندما كان تاريخ العلم في المرحلة السابقة للتحديث كان كوبرنيكس ، مثلاً ، اذا قيمناه حسب ظروفه بأفكاره وأحلامه ، يرى أن النجوم تنجذب نحو الضوء ، وان الشمس هي أساساً الضوء العظيم للعالم . فيما بعد ، قال العلماء أن الشمس كتلة مغناطيسية .

وبسبب كون الضوء الأعلى أساس المركزية أصبح قيمة هامة جداً في سلم الصور . اذن ، فبالنسبة للخيال فان العالم يدور حول قيمة .

ان مصباح المساء الذي يضيء مائدة العائلة هو أيضاً مركز العالم . بل المائدة المضاءةبالمصباح هي عالم صغير قائم بذاته ، والفيلسوف الحالم يخشى أن تسبب الأضواء غير المباشرة فقدان مركز حجرة المساء . واذا حدث هذا فهل تحتفظ الذاكرة بوجوه الأيام الأخرى ،

« **بأضواء وظلال حقيقتها ؟** »

حين نتابع قصيدة سوبرفيل بكاملها، في صعودها الى السماء وهبوطها الى أرض البشر يتبين لنا أن العالم المألوف قد أصبح نحتاً بارزاً لمنمنمة كونية باهرة . لم نكن نعرف أن العالم المألوف بهذه السعة . لقد أوضح لنا الشاعر أن الكبير لا يتعارض مع الصغير . وهذا يذكرنا بتعليقات بودلير على بعض لوحات جويا المحفورة على الحجر (الليثوغراف) ، والتي أطلق بودلير عليها « صور ذات سعة في منمنمة » ، كما قال عن الخزاف مارك بود « يعرف كيف يخلق الكبير في الصغير » .

ان الصغير والضخم متوافقان ، كما سوف نشرح في فصل قادم . الشاعر على

استعداد دوماً لأن يرى الكبير والصغير . ان رجلاً مثل بول كلودل في رؤ اه الكونية تمثل لغة العلم المعاصر ، وان لم يتمثـل فكره . هذه أبيات من Cinq grandes odes « خمسة أناشيد عظيمة » .

« مثلما نرى العناكب الصغيرة ويرقات بعض الحشرات ، مخبوءة ، مثل الجواهـر الكريمة ، في أقمطتها القطنية والحريرية ، رأيت عشاً كاملاً بالشموس الساكنة ، المرتبكة في طيات السديم الباردة » .

حين ينظر الشاعر خلال المجهر أو التليسكوب فانه يرى الشيء ذاته .

(9)

المسافة ، تخلق منمنمات في كل النقاط التي على الأفـق ، والحالـم ، في مواجهتـه لمشاهد الطبيعة عن بعد ، يلتقط هذه المنمنمات وكأنها أعشاش للوحدة ، أعشاش يحلـم بالعيش فيها .

كتب جوبوسكوي في هذا السياق : « انغمر في الأبعـاد الصغـيرة التـي تضفيهـا المسافة ، لأنني مشـوق لقياس مدى سكونيتـي عبـر هذا الاختـزال » . ان هذا الحالـم العظيم ، الذي كان عاجزاً ـ مصاباً بمرض مسـتعص ـ على الـدوام ، اجتـاز المسافـات الفاصلة لينغمر في منمنمة . ان القرى المنعزلة في الأفق تصبح موطناً للعيون . المسافة لا تفتت ، بل هي على العكس ، تشكل منمنمة من البلاد التـي نحـب أن نسكنهـا . في المنمنمات البعيدة تتآلف المتباينات . وبعد ذلك تقدم نفسها لنمتلكها ، ملغية في الوقـت ذاته المسافة التـي خلقتها . نمتلك عن بعيد ، وبأية دعة !

المنمنمات في الأفـق يمـكن مقارنتها بالمشاهـد التـي تميز أحـلام يقظـة برج جرس الكنيسة ، والتي تبلغ حداً من الكثرة جعلها مكرورة . يلاحظها الكتاب بسرعة ولكن من النادر أن يفرقوا بينها . ولكن أي درس في الوحدة ! من الوحدة في برج الجرس يراقب الانسان الآخرين يتجولون في ميدان بعيد جعلتـه شمس الصيف أبيض . يبـدو الرجـال « بحكم الذباب » ، ويتحركون بلا منطق « كالنمل » . لقد بليت هذه المقارنات من كثرة الاستعمال حتى أصبح الكاتب لا يجرؤ على استعمالها . وهي تظهر في كثير من النصوص التي تتحدث عن أبراج جرس الكنيسة ، وكأن ذلك حدث سهواً . ولكن على ظاهراتي الصور أن يتأمل البساطة الشديدة لهذه التأملات التي تفصل الحالم بنجاح وبمجهود قليل عن بقية العالم المضطرب ، وتمنحه انطباعاً بالسيادة بأقل كلفة . الا أننا بعد أن نحـدد ابتذال هذه العبارات نتبين أن هذا هو بالتحديد حلم الوحدة في المناطق المرتفعة . أمـا الوحدة المنغلقة داخل جدران فلها أفكار مختلفة . انها سوف تنكر العالم بشكل مختلف ،

ولن تكوّن صورة محددة للسيطرة عليه . فمن قمة برجه يرى فيلسوف السيطرة العالـم بصورة مصغرة جداً . كل شيء صغير لأنه هو في مكان عال . وما دام عالياً فهو عظيم . ان علو موقعه برهان على عظمته .

يجب توضيح الكثير من نظريات المسح التحليلي لتحديد أثـر المكان علينـا . لأن الصور لا يمكن قياسها . وحتى عندما يكون المكان موضوعها فان حجم الصورة يتغير . ان أبسط قيمة توسّع وتعلي وتضاعف الصور . والحالم اما أن يصبح هو الوجود الكامل لصورته ، مستوعباً كل مساحتها ، أو يحدد نفسه في شكل مصغر لصورته . وما يسميه فلاسفة الميتافيزيا (الوجود ـ في العالم) يجب أن يتحدد طبقاً لكل صورة ، والا فلن نجد الا صوراً مصغرة للوجود . سوف أعود الى وجوه هذه المسألة في فصل تال .

(10)

ما دمت قد ركزت كل اعتباراتي على مسائل خبرتنا المعاشة في المكان ، فالمتناهي في الضغر ، بالنسبة لي ، هو صورة بصرية ، ولكن « عليّة الصغر » توقظ كل حواسنا على حدة ، ويمكننا القيام بدراسة ممتعة عن المتناهيات في الصغر واستثارتها لكل حاسة من حواسنا على حدة . وسوف تكون المسألة بالنسبة لحاستي الذوق أو الرائحة أكثر اثارة منهـا بالنسبـة لحاسة البصر ، لأن البصر يبتر الدراما التي يشاهدها . ولكن نفحة عطر ، أو أبسط رائحة بامكانها أن تخلق مناخاً كاملاً في عالم الخيال .

ان مسألة عليّة الصغر قد جرى تحليلها بواسطة علـم نفس الحـواس . ان عالـم النفس ، بأسلوب وضعي تماماً ، يحدد مختلف « العتبات » التي تنطلق منها مختلف الحواس لتمارس نشاطها . وقد تختلف هذه العتبات باختلاف الأشخاص ، ولكن لا أحد يماري في وجودها . والواقع ، أن فكرة العتبة هي واحدة من أوضح الأفكار الموضـوعية في علـم النفس الحديث .

في هذه الفقـرة سوف أدرس اذا ما كان الخيال يجتذبنـا الى مناطـق تتجـاوز (العتبات) ، واذا كان الشاعر البالغ اليقظة للعالم الـداخلي من خلال جعـل الشـكل واللون يتكلما ن ، يصغي أيضاً ، في منطقة تتجاوز الادراك الحسي .

هنالك الكثير جداً من الاستعارات المتناقضة ظاهرياً في هذا المجال . ان علينا أن ندرسها منهجياً لأنه من المؤكد أنها تخفي واقعاً ما ، حقيقة ما من حقائق الخيال . سوف أضرب بعض الأمثلة لما سوف أطلق عليه منمنمات الصوت .

علينا في البداية استبعاد الاشارات المعتادة الى مسائل الهلوسة . لأن هذه المسائل تنتسب الى ظاهرة موضوعية ، نلمسها في السلوك اليومي ، ويمـكن تسجيلهـا بواسطـة

الصور الفوتوغرافية لوجوه برح بها الألم بسبب أنها تسمع أصواتاً خيالية . وهذه لن تتيح لنا دخول منطقة الخيال الخالص . ولا أعتقد أننا قادرون على فهم النشاط الذاتي للخيال الخلاق من خلال خليط من الأحاسيس الحقيقية والهلوسات التي يمكن أن تكون حقيقية أو تكون زائفة . وأكرر هنا ، ان المسألة المطروحة بالنسبة لي ليست دراسة الانسان بل دراسة الصور . والصور الوحيدة التي يمكن دراستها ظاهراتياً هي تلك التي يمكن نقلها الى الآخرين : انها تلك الصور التي نستقبلها من خلال الايصال الناجح . وحتى لو كان مبدع الصورة ضحية للهلوسة ، فان الصورة قادرة على اشباع رغبتنا في التخيل كقراء ، لا نعاني من الهلوسة .

علينا أن ندرك أن تغيراً أنطولوجياً حقيقياً قد حدث حين تم اضفاء جلال أدبي بواسطة كاتب عظيم مثل ادغار الان بو على ما يسميه علماء النفس بالهلوسة السمعية . ففي حالة كهذه تؤدي التفسيرات النفسية والتحليل النفسي لمؤلف العمل الفني الى موقف تطرح فيه مشاكل الخيال الخلاق بشكل خاطىء ، أو لا تطرح على الاطلاق . وبشكل عام فان الوقائع لا تفسر القيم . وفي منتجات الخيال الشعري تحمل القيم جدة تجعل كل ما يمت الى الماضي ميتاً بالمقارنة . اذ انه يجب اعادة تخيل الذاكرة ، لأن في ذاكرتنا أفلاماً دقيقة يمكن قراءتها فقط حين تضاء بالضوء الساطع للخيال .

بالطبع ، نستطيع التأكيد أن بو كتب قصة « انهيار بيت أشر » لأنه كان يعاني من هلوسات سمعية . ولكن فعل « يعاني » يناقض فعل « يخلق » ونستطيع التأكيد أن بو لم يكتب قصته وهو « يعاني » ، ففيها تترابط الصور بتوهج ، كما أن الظلال وفترات الصمت لها ملامحها التي تماثلها . « الموجودات الأرضية كانت تتوهج » في الظلام ، والكلمات كانت « همهمات » . ان الأذن الحساسة تعلم أننا أمام شاعر يكتب نثراً ،وأنه في نقطة معينة أخذ الشعر يسود المعنى . وباختصار ، فاننا نتبين هنا ـ بالنسبة للمقولة الصوتية ـ اننا أمام منمنمة صوتية كبيرة ، منمنمة تحتوي الكون كله الذي يتكلم بنعومة .

في مواجهة منمنمة لأصوات العالم كهذه ، على الظاهراتي أن يحدد بشكل منهجي كل ما وراء الادراك الحسي ، عضوياً وموضوعياً . والمسألة هنا ليست مسألة أذن ملتهبة أو سحالي تبدو أكبر من حجمها الحقيقي . فهنالك امرأة ميتة في القبر لا تريد أن تموت . وعلى رف في المكتبة كتب قديمة جداً تحكي عن ماض مختلف عن الماضي الذي يعرفه الحالم . ان الأحلام والأفكار والذكريات تحيك نسيجاً واحداً . الروح تحلم وتفكر ، ثم تتخيل . لقد قادنا الشاعر الى موقف متطرف ، نخاف أن نجازف الى أبعد منه ، وهو موقف يقع بين الجنون والعقل ، بين الأحياء وامرأة ميتة . ان أقل صوت يمهد لكارثة ، في حين أن الرياح المعربدة تمهد للفوضى الشاملة . وهكذا يترافق الهمس مع الصخب . ان

هذا يعلمنا أنطولوجيا الحدس . اننا في هذه الحالة المشحونة بترقب سماع الصوت مطلوب منا أن نتيقظ لأبسط الأصوات ، وفي هذا الكون من التطرف تصبح الأشياء دلالات قبل أن تصبح ظاهرة . كلما ضعفت الدلالة تعاظم المدلول ، لأن الدلالة هنا تشير الى المصدر وكأصول تبدو جميع هذه الدلالات متكررة الحدوث لما لا نهاية دون أن تنتهي الحكاية . هنا تعلمنا العبقرية بعض الأشياء البسيطة . فالقصة تنتهي بالتجذر في وعينا ، ولهذا تصبح مملوكة للظاهراتي .

خلال ذلك يتزايد الوعي ولكن ليس بالعلاقات بين البشر التي يضع التحليل النفسي ملاحظاته على أساسها بشكل عام. فمن المستحيل أن نركز انتباهنا على المشكلات الانسانية في مواجهة كون مهدد بالخطر . ان كل شيء يعيش في حالة ما قبل الزلزال . البيت مهدد بالسقوط تحت ثقل الجدران ، وحين تنهار هذه الجدران فسوف تصبح قبراً للمرأة الميتة .

ولكن هذا الكون غير حقيقي . انه ، كما وصفه بونفسه ، تهويم جهنمي ، خلقه الحالم مع كل موجة جديدة من صوره . الانسان والعالم ، الانسان وعالمه أقرب ما يكونان لبعضهما إذ أن في قدرة الشاعر أن يدلنا عليهما في لحظات تقاربهما الأقصى. الانسان والعالم يواجهان الخطر ، انهما يهددان بعضهما . كل هذا نستطيع سماعه أو توقع سماعه في همهمة القعقعة الجانبية للقصيدة .

ولكن توضيحي لحقيقة منمنمة الصوت الشعري سوف تكون أبسط لو أنني أخذت ، كمثال ، منمنمة أبسط في تركيبها . ولهذا فسوف أورد أمثلة لا تحتاج الا لسطور قليلة .

كثيراً ما يدخلنا الشاعر الى عالم من الأصوات المستحيلة . وتبلغ ، أحياناً ، حداً من الاستحالة تجعلنا نتهم هؤلاء الشعراء بخلق فانتازيا لا تثير الاهتمام . نبتسم لها ونخلفها وراءنا . ولكن ، في الغالب ، ان الشاعر لم يأخذ قصيدته بخفة لهذا نجد حنواً يسيطر على الصور .

ان رينيه ـ غاي كادو ، الذي كان يعيش في « قرية البيوت السعيدة » انفعل وكتب :

تستطيع سماع ثرثرة الازهار على اللوحة .

ذلك لأن كل الأزهار تتكلم وتغني ، حتى تلك التي نرسمها ، كما أنه من المستحيل أن تنطوي وتنعزل عن الآخرين حين ترسم زهرة أو عصفوراً .

كتب شاعر آخر يقول :

سرها كان يصغي للأزهار

. . . .

وهي تخلع ألوانها

ومثل شعراء كثيرين فان كلود فيجيه يصغي للعشب وهو ينمو :

أسمع

شجرة الجوز الفتية

تنمو خضراء .

ان صوراً كهذه يجب اعتبارها ، على الأقل ، حقيقة تعبيرية ، لأنها تدين بوجودها كلية للتعبير الشعري ، وهذا الوجود سوف يتضاءل اذا نسبناه الى الواقع ، بما في ذلك الواقع النفسي . والواقع انها تسيطر على علم النفس ولا تماثل أية دوافع نفسية ، باستثناء الحاجة البسيطة للتعبير عن الذات ، في واحدة من تلك اللحظات المسترخية حين نصغي الى كل شيء في الطبيعية عاجز عن الكلام .

ولا تحتاج هذه الصور لأن تكون واقعية . انها توجد ، وتمتلك السمات المطلقة للصورة ، وهي قد تخطت الحدود الفاصلة بين التكيف والتسامي المطلق .

ولكن حتى تنطلق هذه الصور من علم النفس ، فان الانتقال من الانطباعات السيكولوجية الى التعبير الشعري يبلغ حداً من الدقة يغري باضفاء أساس الحقيقة النفسية على ما هو تعبير خالص . فمثلاً لم يستطع . ج . مورو « أن يقاوم متعة اقتباس تيوفيل جوتييه عندما حوّل انطباعاته وهو يدخن الحشيش الى شكل شعري » . كتب جوتييه :

« أصبح سمعي حاداً للغاية ، سمعت أصوات الألوان ، أصوات الأخضر والأحمر والأزرق والأصفر . جاءتني بموجات متمايزة للغاية » . ولكن مورو لم يخدع بكلمات جوتييه بل اقتبس كلمات الشاعر « رغم مبالغتها الشعرية ، والتي لن تفيد شيئاً من تبيانها » اذن ، لمن توجه هذه الوثيقة ؟ لعالم النفس أم للفيلسوف المنشغل بالكائن الانساني الشاعري ؟ وبكلمة أخرى ، هل هو الحشيش أم الشاعر الذي يبالغ ؟ لم يكن باستطاعة الحشيش وحده أن يبالغ بهذا القدر من الجودة . ونحن القراء الذين اكتسبنا معرفتنا بالانطباعات التي يخلفها الحشيش وكالة ، من خلال القراءة ، لن نستطيع سماع الألوان وهي ترتعش لو لم يعلمنا الشاعر كيف نصغي ، أو نبالغ في الاصغاء .

اذن فكيف نستطيع أن نرى دون أن نسمع ؟ يوجد هنالك أشكال معقدة تصدر

عنها أصوات حتى وهي ساكنة . الأشياء المشوهة تواصل اصدار صريرها . لقد كان رامبو يعرف هذا حين أصغي الى التعريشة البالية وهي تزحف .

ان شكل اليبروح (نبات من فصيلة الباذنجان) يحتفظ بخرافته . ان هذا الجذر الكامن في الشكل الانساني يجب أن يصرخ عندما يقتلع من الأرض . وبالنسبة للآذان التي تحلم ، فأية أصوات ! (الاسم بالفرنسية « Mandragore » . الكلمات قواقع مليئة بالضجيج . هنالك الكثير من الحكايات في منمنمة الكلمة الواحدة !

هنالك أيضاً موجات كبيرة من الصمت ترسل ذبذباتها في القصائد ، كما في مختارات بريكل باتوشي ، التي كتب مقدمتها مارسيل ريموند . انا نرى صمت العالم البعيد مركزاً في سطر واحد :

سمعت من بعيد ينابيع الأرض تصلي .

بعض القصائد تتجه نحو الصمت بنفس الطريقة التي نهبط بها الى الذاكرة . مثل هذه القصيدة العظيمة لميلوز :

بينما الرياح العالية تعوي بأسماء النساء الميتات منذ زمن طويل .

اصغ ـ لا يوجد شيء الآن ـ سوى الصمت المطبق ـ اصغ .

هنا لا يوجد ما يتطلب ذلك النوع من المحاكاة الشعرية التي في مسرحية فكتور هوجو العظيمة Les Dijinns (الجن) . بل هو ذلك النوع من الصمت الذي يفرض على الشاعر الاصغاء ويمنح الحالم الفة أكبر . يصعب علينا تحديد مكان هذا الصمت ، أكان في العالم الواسع أم في الماضي المتسع . ولكننا نعلم أنه يأتي من وراء عاصفة هدأت أو مطر أصبح رفيقاً . وفي قصيدة أخرى نجد هذا البيت الذي لا ينسى لميلوز :

« رائحة الصمت قديمة الى حد . . . »

وعندما يتقدم بنا السن يحاصرنا صمت كثير .

(11)

من الصعب تحديد وضع قيم الوجود وقيم العدم . وأين جذر الصمت ؟ أهو علامة العدم أم سيطرة الوجود ؟ انه « عميق » . ولكن أين جذر عمقه ؟ أهو في الكون حيث المنابع التي على أهبة الولادة تصلي ، أم في قلب الانسان الذي عانى ؟ ولأي علو في الوجود على الآذان المصغية أن تستمع ؟

لكوني فيلسوف نعوت ، أجد نفسي قد حوصرت في الجدل المربك للعميق

والكبير ، جدل المتضائل الى ما لا نهاية الذي يتعمق أو الكبير الذي يتمدد متجاوزاً كل الحدود . في عمل كلودل «L'annonce faite à Marie بشارة مريم » يصل الحوار بين فيولين ومارا الى عمق غير محدود ، مقيماً في كلمات قليلة الرابط الأنطولوجي بين اللامرئي واللامسموع .

فولين : (أعمى) ـ اسمع . . .
مارا : ماذا تسمع ؟
فولين : أشياء توجد في داخلي

ان هذه اللمسة تنفذ الى عمق يبلغ حداً يتطلب التأمل الطويل في عالم يتواجد في العمق بسبب ما ينبعث عنه من صوت ، عالم يقوم وجوده كله على وجود الأصوات . ان هذا الشيء الهش ، السريع الزوال : الصوت ، يستطيع أن يكون دلالة على أعنف الوقائع . في حوار كلودل يتخذ الصوت صفة اليقين لواقع يوحد الانسان مع العالم . ولكن قبل أن نتكلم علينا أن نصغي . كان كلودل مستمعاً عظيماً .

(12)

لقد شهدنا للتو ، متوحداً في عظمة الوجود ، تجاوز المرئي والمسموع . البيت التالي دليل أبسط على ثنائية التجاوز هذه :

سمعت نفسي أفتح عيني وأغمضهما

كل الحالمين المتوحدين يعرفون أنهم يسمعون بشكل مختلف حين يغمضون أعينهم . وحين نحصر ذهننا لنصغي للصوت الداخلي أو لنكون الجمل الدقيقة البناء التي سوف تعبر عن الجوهر العميق لتفكيرنا ، فاننا نغمض عيوننا . عندها تعرف الأذن ان العيون قد أغمضت ، وتعلم أنها أصبحت الآن مسؤولة عن الكائن الذي يفكر ويكتب . الاسترخاء يأتي عندما يعاد فتح العينين .

ولكن من يروي لنا أحلام يقظة العيون ـ المغلقة ، ونصف المغلقة وحتى المفتوحة ؟ أي قدر من العالم علينا الامساك به حتى يصبح العالم قابلاً للتجاوز ؟ في كتاب ج . مورو الذي سبق ذكره نقرأ : « بالنسبة لبعض المرضى ، يكفي أن تهبط جفونهم وهم ما زالوا مستيقظين لاحداث هلوسات بصرية » . ويضيف مقتبساً من بيلا رجر : « هبوط الجفون لا يسبب هلوسات بصرية فقط ، بل هلوسات سمعية أيضاً » .

من خلال الربط بين أطباء المدرسة القديمة وشاعر زقيق مثل لويس ماسون فانني أوفر لنفسي أحلام يقظة لا حد لها . أية أذن مرهفة لهذا الشاعر ! وأية قدرة على توجيه

أدوات الحلم المعروفة لنا كالسمع والبصر ، الاصغاء الشديد والرؤ ية المدققة ، وان يسمع الانسان نفسه وهو يرى .

هناك شاعر آخر يعلمنا ـ اذا أمكننا قول ذلك ـ ان نسمع أنفسنا نصغي :

ولكن استمع جيداً . ليس لكلماتي ،
بل للضجيج الذي يقعقع
في جسدك حين تصغي لنفسك .

لقد أمسك رينيه دومال بنقطة انطلاق لظاهراتية فعل يصغي .

ان حقيقة لجوئي الى وثائق عن الفارنتازيا ، وأحلام اليقظة التي تهوى اللعب بالكلمات ، وأكثر أنواع الانطباعات هشاشة هو اعتراف آخر من جانبي بنيتي في أن أظل في منطقة السطحي . لقد استكشفت الطبقة الرقيقة للصور النشطة . ولا شك أن أكثر الصور هشاشة وعدم اتساق ، قادرة على كشف ذبذبات عميقة . ولكن لتحديد ميتافيزيقيا لكل ما يتجاوز حياتنا الحسية نحتاج الى نوع آخر من البحث . خاصة اذا أردنا أن نشرح كيف يؤثر الصمت لا في زمان وحديث الانسان فقط ، بل في وجوده ذاته . ولكن ذلك يحتاج الى مجلد ضخم . ولحسن الحظ أن كتاباً كهذا موجود ، وهو كتاب ماكس بيكارد « عالم الصمت » .

الفَصْــل الثَّامِنْ

الفة المتناهي في الكبر

العالم كبير ، ولكنه في داخلنا عميق كالبحر
ريلكه

المكان أحالني دوماً إلى الصمت
جول فاليه

(1)

بامكاننا القول أن الكبر هو مقولة حلم يقظة فلسفية . ان أحلام اليقظة تتغذى على كل أنواع المشاهد ، ولكنها تنحو بطبيعتها نحو تأمل الفخامة . ينتج عن هذا التأمل موقف خاص جداً ، وحالة داخلية لا تشبه أية حالة أخرى ، الى حد أن حلم اليقظة ينقل الحالم خارج العالم المباشر الى عالم يحمل سمة اللانهائية .

بعيداً عن كبر البحر والأرض ، خلال الذاكرة فقط نستطيع بواسطة التأمل ، استعادة رجع أصداء تأمل الفخامة هذا . ولكن هل هي الذاكرة حقاً التي تستعيد ؟ أليس الخيال وحده قادراً على تضخيم الصور الكبيرة دون حد ؟ الواقع أن حلم اليقظة منذ لحظته الأولى هو حالة ذات طابع محدد . لا نشهده وهو يبدأ ولكنه دائماً يبدأ بنفس الطريقة : يهرب من المعطيات المباشرة ونجده قد ابتعد على الفور ، الى مكان آخر . يقول سوبرفيل :

المسافة تحملني في منفاها المتحرك

حين يكون هذا المكان الآخر في بيئة عادية ـ أي حين لا يكون في بيوت الماضي ـ فهو مكان متناه في الكبر . وبامكاننا القول أيضاً أن حلم اليقظة هو « تأمل أصلي » .

اذا استطعنا تحليل انطباعات وصور المتناهي في الكبر ، أو ما يسهم به المتناهي في الكبر في بناء الصورة ، فإننا بهذا ندخل الى منطقة أنقى أنواع الظاهراتية ـ أي ظاهراتية دون ظاهرة . أو نقول ذلك بأسلوب أبسط : انها تلك الظاهراتية التي لا تجعلنا نحتاج الى انتظار ظاهرة الخيال حتى تتشكل وتستقر في صور مكتملة لمعرفة التدفق الخلاق للصور . وبكلمة أخرى ، فانه لكون المتناهي في الكبر ليس شيئاً ، فظاهراتية الكبر لا تحيلنا مباشرة

الى وعينا الذي يتخيل في تحليل صور المتناهي في الكبر علينا ان نكتشف الوجود الخالص للخيال الخالص داخل أنفسنا . ويتضح من هذا ، أن الأعمال الفنية هي (حصيلة ثانوية) لوجودية الكائن الذي يتخيل . في اتجاه أحلام اليقظة الى المتناهي في الكبر هذه ، تكون (الحصيلة) الحقيقية هي وعينا بالتضخيم . اننا نشعر عندها اننا انتقلنا الى كبرياء الوجود المعجَب .

ما دام هذا هو الحال ، في هذه التأملات ، فلن نكون « مقذوفين في العالم » لأننا نفتح العالم ، وذلك من خلال تجاوز العالم المرئي ، كما هو ، أو كما كان ، قبل أن نباشر الحلم . وحتى لو شعرنا بذواتنا ـ من خلال تأثير جدل عنيف ـ فاننا نصبح على وعي بالفخامة . عندها نعود الى فعاليتناالطبيعية ككائنات تضخم الأشياء .

المتناهي في الكبر في داخلنا . وهومتصل بنوع من تمدد الوجود الذي تكبحه الحياة ويعيقه الحذر ، ولكنه يباشر فعله حين نكون وحيدين . بمجرد أن نقبع ساكنين فاننا نعيش في مكان آخر ، نحلم في عالم واسع . ان المتناهي في الكبر هو حركة الانسان الساكن . انها احدى الخصائص الدينامية لحلم اليقظة الساكن .

وما دمنا نتعلم الفلسفة من الشعراء ، فهذا درس في ثلاثة سطور لبيير ـ بيرو :

وبضربة من القلم أسمي نفسي
سيد العالم
الرجل غير المحدود

(2)

رغم أن ما سأقوله سيبدو متناقضاً ، ولكن واقع الأمر أنه كثيراً ما يكون الاتساع الداخلي هو الذي يمنح معنى حقيقياً لبعض التعبيرات المتعلقة بالعالم المرئي . لنأخذ مثالاً محدداً ، وذلك بفحص مفصل بما نعنيه بقولنا « ضخامة الغابة » . وذلك لأن هذه « الضخامة » تنبثق عن مجموعة من الانطباعات التي ليس لها في الواقع الا القليل من المعارف الجغرافية . ونحن لا نحتاج أن نقضي وقتاً طويلاً في الغابة لنعيش ذلك الانطباع القلق ، الى حد ما ، بأننا « سرنا بشكل أعمق وأعمق » في العالم غير المتناهي . وبعد قليل ندرك اننا ما دمنا لا نعرف الى أين نتجه فنحن لا نعرف أين نحن . من السهل أن نقدم وثائق أدبية تكوّن تنويعات كثيرة على موضوع العالم غير المتناهي الذي هو خصيصة أساسية من خصائص الغابة . ولكن النص التالي المأخوذ من أحد كتب ماركولت وتيريز بروس يتميز بعمق نفسي نادر ، سوف يساعدنا على تحديد الموضوعة الأساسية :

« الغابات ، خاصة ، بغموض مساحتها التي تمتد لما لا نهاية ، متجاوزة قناع

جذوع الأشجار وأوراقها ، تلك المساحة المحتجبة عن أعيننا ، ولكنها مفتوحة للفعل هي مفارقات (بكسر الراء) نفسية حقيقية »[1] .

أنا نفسي كنت سأتردد كثيراً قبل أن أستعمل مصطلح مفارقات نفسية . ولكنه على الأقل مؤشر جيد لتوجيه البحث الظاهراتي نحو مفارقات علم النفس الحديث . اننا لا نجد تعبيراً أكثر دقة من كون وظائف الوصف النفسية والموضوعية غير فعالة . اننا نشعر أن هناك « شيئاً آخر » ينبغي التعبير عنه بالاضافة الى التعبير الموضوعي المقدم . وهذا الشيء الآخر هو الفخامة المختفية ، العمق . ودون أن نستغرق في أطنـاب في التعبير ، أو نضل في تفصيلات الضوء والظل ، فانني أشعر أننا أمام انطباع « جوهري » يبحث عن تعبير ، أو بما يسميه كاتبانا « مفارقات نفسية » . اذا أراد أحد « أن يعيش تجربة الغابة » فتلك هي وسيلة ممتازة للقول اننا في حضور « الضخامة المباشرة » ، في الضخامة المباشرة لعمقه . والشعراء يحسون بهذه الضخامة المباشرة للغابات العتيقة . يقول بيير ـ جان جوف :

أيتها الغابة التقية ، الغابة الممزقة ، حيث تُرك الموتى ملقين

مغلقة لما لا نهاية ، كثيفـة بالجذوع القرنفلية اللون ، المستقيمة العتيقة .

مسننة لما لا نهاية ، وأكثر قدماً ورمادية .

على فراشك الواسع العميق الطحلبي ، صرخة مخملية .

الشاعر هنا لا يصف . انه يعرف أن مهمتـه أعظـم من ذلك . ان الغابـة التقية ممزقة ، مغلقة ، مسننة . انها تكدس لا نهائيتها في داخـل حدودهـا . انـه يتحـدث في القصيدة بعد ذلك عن سمفونية الريح « الخالدة » التي تعيش في حركة قمم الأشجار .

وهكذا فان « غابة » الشاعر « مقدسة مباشرة » ، مقدسة بتقاليد طبيعتها الخاصة ، بعيدا عن كل تاريخ البشر . قبل أن توجد الالهة كانت الغابات مقدسة ، وجاء الالهـة ليقطنوا في هذه الغابات المقدسة . وكل ما فعلوه هو اضافة سمات انسانية ـ انسانية جداً ـ الى استرخاء الغابة .

وحتى حين يقدم شاعر بعداً جغرافياً ، فهو يعرف بشكل غريزي ان هذا البعـد يجري تحديده في نفس اللحظة ، بسبب كونه مغروساً في قيمة حلمية ما . وهكذا ، فحين يتحدث بيير جوجين عن « الغابة العميقة » ـ غابة بروسيلياند ـ فانه يضيف بعداً ، ولكنه ليس ذلك البعد الذي يمنح الصورة توترها . وحين يقول أن الغابة العميقة تسمى أيضاً « الأرض الهادئة ، بسبب صمتها الكبير ، مخثّرة في ثلاثين فرسخاً من الخضرة » فهو يدعونا

(1) ويقول ماندريالجو : « انها خاصية الغابات ان تكون مغلقة ، وفي الوقت ذاته ، تكون مفتوحة من كل الجوانب » .

للانخراط في هدوئها وصمتها . لأن الغابة تخشخش فان الهدوء المتخثر يرتجف ويرتعش ، فتنبعث فيها حياة ترفدها حيوات لا حصر لها . ولكن هذه الأصوات والحركات لا تعكر صمت وهدوء الغابة . حين نقرأ هذا النص في كتاب جوجين نحس أن الشاعر قد هدأ كل قلقه . سلام الغابة بالنسبة له يعني سلامه الداخلي انها حالة داخلية .

الشعراء يعرفون هذا ، وبعضهم يكشفه في سطر واحد ، مثل سوبرفيل الذي يعرف اننا في لحظات الراحة النفسية نكون :

سكانا حساسين لغابات ذواتنا .

وشعراء آخرون ، أكثر منطقية ، مثل رينيه مينارد يتحفنا بألبوم جميل مخصص للأشجار ، حيث كل شجرة ترتبط بشاعر . في غابة مينارد الحميمة : « تحتجزني طرقات الخيول ، تحت ختم الشمس والظل . . . أعيش في كثافة شديدة . . . المأوى يغويني . أسقط في أعشاب كثيفة . . . في الغابة أصبح أنا نفسي . في قلبي يصبح كل شيء ممكناً ، كما في مخابيء الوهاد . مسافةمن غابات كثيفة تفصلني عن القوانين الأخلاقية والمدن » .

ولكن علينا أن نقرأهذه القصيدة النثرية كلها التي دفعه الى كتابتها ، كما يقول : « **ترقب مبجل لخيال الخلق** » .

في مجالات الظاهراتية الشعرية التي ندرسها هناك صفة واحدة يجب أن يحذر منها عالم ميتافيزيقيا الخيال وهي صفة « سلفي » . يعود ذلك لأن هنالك معنى محدداً مطابقاً لهذه الصفة ـ سلفي ـ وهذا التجديد يكون أسرع مما يجب[1] ، وكثيراً ما يكون لفظياً تماماً ، ولم يدقق بشكل جيد . ويؤدي هذا الى أن الطبيعة المباشرة لخيال العميق ولسيكولوجيته تصبح بشكل عام مفتقدة . ان الغابة « السلفية » تصبح « مفارقا سيكولوجيا » بثمن بخس ، انها صورة تصلح لكتب الأطفال . واذا كان هنالك مشكلة ظاهراتية تتصل بهذه الصورة في معرفة الأسباب الواقعية والقيم الفاعلة في ميدان الخيال التي تجعل صورة كهذه تسحرنا وتتحدث الينا ان الفرضية القائلة بأن ذلك يعود الى تسرب هذه الصورة القديم من عصور لا متناهية في القدم ، هي فرضية مجانية ، لا تجد ما يبررها سيكولوجياً . ان قبولها بواسطة الظاهراتي دعوة للتفكير الكسول . وبالنسبة لي فان ذلك يعني اعتبار الأنماط البدئية « archetypes » ذات وجود فعلي[2] وعلى أية حال فان كلمة سلفي كقيمة من قيم الخيال كلمة تحتاج الى تفسير ، وليست كلمة تفسر شيئاً .

---

(1) ما يعنيه باشلار هنا هو أن كلمة « سلفي » ذات معنى محدد ودقيق . وهذا يجعلنا لا نحلم ولا نستدعي صوراً حين نسمعها . « المترجم » .

(2) وهذا مستحيل طبعاً . « المترجم » .

ولكن من يستطيع معرفة الأبعاد الزمنية للغابة ؟ التاريخ لا يكفي . ان علينا أن نعرف الكيفية التي تعيش بها الغابة تجارب عصرها العظيم ، ولماذا لا يوجد في مجال الخيال غابات حديثة العهد . أما أنا فاستطيع فقط أن أتأمل مظاهر الطبيعة في بلادي اذ تعلمت ديالكتيك الحقول والأحراش من صديقي الذي لا ينسى ، جاستون روبنك مؤلف كتاب « La Campagne Française الريف الفرنسي » .

ففي العالم الواسع لما ليس ـ أنا ، تصبح غيرية (ليس أنا) الحقول مختلفة عن غيرية الغابة . ان الغابة سابقة علي ، سابقة علينا ، بينما بالنسبة للحقول والمروج فهي تتواكب في أحلامي وذكرياتي مع مختلف مراحل الحرث والحصاد . حين يصبح جدل الانا وما ليس ـ أنا أكثر مرونة أشعر بأن الحقول والمروج معي ، في معيتي ، ومعنا . أما الغابات فانها تسيطر على الماضي . لقد ضل جدي طريقه في حرش ، حكي ذلك لي فلم أنسه . حدث ذلك في ماض لم أكن قد ولدت فيه بعد ولهذا فان أقدم ذكرياتي تبلغ مائة سنة ، أو ربما أكثر قليلاً .

هذه هي اذن غابتي السلفية . كل ما عداها مؤلف .

(3)

عندما تسيطر أحلام يقظة كهذه على انسان متأمل تغيم التفاصيل وتشحب الصور . تمضي الساعات دون أن نلحظها ويمتد المكان لما لا نهاية . والواقع أن أحلام يقظة كهذه تستحق أن تسمى أحلام يقظة اللانهاية . وبذكر صور الغابة « العميقة » هذه ، فانني قد وضعت الخطوط العامة لقوة المتناهي في الكِبْر التي تتكشف من خلال قيمه . ولكننا نستطيع أن نتبع الاتجاه العكسي . ففي حضور هائل السعة كالليل يستطيع الشاعر أن يحدد الطريق الى العمق الأليف . ففي كتاب ميلوز L'amoureuse initiation التدريب الغرامي » هنالك مقطع يشكل مركزاً نلمس فيه توافق عالم المتناهي في الكبر مع العمق الأليف للوجود .

كتب ميلوز :

« حين وقفت متأملاً حديقة عجائب الفضاء ، شعرت بأنني كنت أطالع الأعماق القصوى ، وأكثر المناطق خفاء في وجودي ، وابتسمت . لأنه لم يخطر لي قط أنني قادر أن أكون صافياً وعظيماً وجميلاً الى هذا الحد! تفجّر قلبي يغني أغنية لجلال الكون . كل هذه النجوم هي لك ، توجد فيك ، خارج حبك لا وجود لها ! كم يبدو العالم مريعاً للذين لا يعرفون أنفسهم ! حين شعرت أنك وحيد جداً ومهجور في حضور البحر ، فلتتخيل الوحدة التي شعرت بها المياه في الليل ، أو وحدة الليل ذاته في كون لا نهائي ! » .

ويواصل الشاعر ثنائية الحب هذه بين الحالم والعالم ، جاعلاً من الانسان والعالم زوجين متحدين في حوار عزلتهما .

وفي موضع آخر في نفس الكتاب ، وفي حالة من التأمل المقترن ببهجة غامرة تتوحّد حركتين ، تتركزان ثم تتمددان وتتسعان . كتب ميلوز :

« أيها الفضاء ، يا من تفصل بين المياه ، بأي حب أحس بك يا صديقي المرح ! أنا هنا مثل قراص مزهر في الضوء الرقيق للخرائب ، مثل حصاة على حافة النبع ، أو أفعى في عشب دافىء ! هل هذه اللحظة هي فعلاً الأبدية ؟ وهل الأبدية هي فعلاً هذه اللحظة ؟ » .

ويمضي المقطع رابطاً بين الدقيق جداً والمتناهي في الكبر ، القراص الأبيض بالسماء الزرقاء . ثم يتمثل ويستوعب ويدمر الكائن الحالم كل هذه التناقضات الحادة ـ الحد الدقيق للحصاة والنبع الصافي ـ بعدأن تجاوز تناقض الصغير مع الكبير . ان تمجيد الفضاء يتجاوز الحدود : « حطموا هذه الحدود ، أعداء الآفاق ! دعوا المسافة الحقيقية تظهر ! » وبعد ذلك : « كل شيء كان يستحم في الضوء رقة وحكمة ، في الهواء غير الحقيقي ، كانت المسافة تومىء للمسافة ، واحتوى حبي الكون » .

لو أن هدفي هو دراسة صور الكبر بشكل موضوعي ، فعلي أن أبدأ باعداد ملف ضخم لأن المتناهي في الكبر هو موضوع شعري لا ينفذ . ولقد سبق أن عالجت هذا الموضوع في دراسة سابقة ، حيث أكدت على رغبة الانسان في المجابهة حين يتأمل الكون اللانهائي .

وتحدثت أيضاً عن عقدة المشهد حيث يكون الاعتزاز بالمشاهدة هو نواة وعي الكائن الانساني وهو في حالة تأمل . ولكن المسألة التي سوف نبحثها هنا هي المشاركة الأكثر استرخاء في صور الكبر ، وعلاقة أشد الفة بين الكبير والصغير . وأود هنا أن أحل عقدة المشهد لان بامكانها أن تصلّب بعض قيم التأمل الشعري .

(4)

عندما تتأمل وتحلم روح متمتعة بالاسترخاء فان المتناهي في الكبر يبدو وكأنه يتوقع صور المتناهي في الكبر . العقل يرى ويواصل رؤيته للأشياء ، في حين أن الروح تجد عش المتناهي في الكبر في الأشياء . وسوف نجد براهين متنوعة على هذا اذا تتبعنا أحلام اليقظة التي أثارتها في بودلير كلمة واحدة « واسع » . والواقع أن « واسع » هي أكثر الكلمات بودليرية شيوعاً ، اذ هي ، بالنسبة له ، الكلمة التي تحدد لا نهائية المكان الأليف .

نستطيع ايراد صفحات من أعمال بودلير يستعمل فيها كلمة واسع بمعناها الهندسي ، مثل قوله في«Curiosités esthetiques» (حب الاستطلاع الجمالي) : « حول المائدة البيضاوية الواسعة . . » . ولكن عندما نصبح حساسين جداً لهذه الكلمة فسوف نتبين انها تجسد ميلاً نحو ما هو رائع . وبالاضافة الى هذا ، لو أننا أحصينا مختلف الاستعمالات البودليرية لهذه الكلمة فسوف نجد أن استعمالها الموضوعي نادر ، في حين تكثر الاستعمالات التي تضفي على هذه الكلمة أصداء أليفة .

ورغم أن بودلير تجنب بوعي استعمال الكلمات التي تنشأ بفعل التعود ، وكان يبذل جهوداً مركزة بألا يجعل صفاته تتبع أسماءه ، ولكن كلمة « واسع » أفلتت من رقابته . فكلما زحف عنصر الفخامة الى فكرة أو حلم يقظة تصبح هذه الكلمة لا غنى عنها . وأود أن أورد هنا أمثلة قليلة توضح التنوع المذهل لاستعماله لهذه الكلمة .

على آكل الأفيون أن يكون لديه « قدر واسع من الفراغ » ليفيد من أحلام يقظته المهدهدة . يستثار حلم اليقظة بواسطة « الصمت المتسع في الريف » . « العالم الأخلاقي يفتح منظورات واسعة مفعمة بوضوح جديد » . بعض الأحلام مرسومة « على اللوحة الواسعة للذاكرة » وفي موضع آخر يتحدث بودلير عن رجل كان « ضحية للمشاريع الكبيرة ، تبهظه الأفكار الواسعة » .

وفي وصفه للأمة كتب يقول : « الأمم . . . حيوانات واسعة ينسجم تنظيمها مع بيئتها » وعاد مرة أخرى الى نفس الموضوع : « الأمم مخلوقات جماعية واسعة » ان كلمة « واسع » هنا تعمق الايقاع اللوني للاستعارة ، والحق أنه لولا هذه الكلمة التي كان يضفي عليها أهمية خاصة لتردد في ايراد هذه الاستعارة بسبب فقر هذه الصورة . ولكن كلمة « واسع » تنقذ كل شيء ، وبودلير يضيف ان القارىء سوف يفهم هذه المقارنة اذا كان له إلمام حتى لو كان بسيطاً « بهذه الموضوعات الواسعة للتأمل » .

اننا لا نبالغ اذا قلنا أن كلمة « واسع » بالنسبة لبودلير هي حجة ميتافيزيقية يوحّد من خلالها العالم الواسع والأفكار الواسعة . ولكن هذه الفخامة تبلغ قمة نشاطها في منطقة المكان الأليف . لأن هذه الفخامة لا تأتي من المعاينة ، بل من الأعماق التي لا يسبر غورها للأفكار الواسعة . في Journaux intimes « صحائف حميمة » كتب بودلير : « في بعض الحالات التي تكاد أن تكون خارقة للطبيعة يتكشف عمق الحياة كلية في مشهد مهما كانت عاديته ، ويصبح هذا المشهد رمزاً لها » .

اننا هنا أمام النص الذي يحدد الاتجاه الظاهراتي الذي التزم أنا به . فالمشهد الخارجي يساعد الفخامة الأليفة على التكشف .

وكلمة « واسع » بالنسبة لبودلير تعبر عن أعلى درجات التركيب . لمعرفة الفرق بين المجازفات المنطقية للعقل وبين قوى الروح فعلينا أن نتأمل الفكرة التالية التي أوردها بودلير في L'art romontique (الفـن الرومانطيقي): « ان الروح الغنائية تخطو خطوات لها سعة التركيب في حين أن عقل الروائي يبتهج بالتحليل » .

وهكذا فانه تحت علم كلمة « واسع » تجد الروح وجودها التركيبي . انهـا كلمـة توفق المتناقضات . « واسع كالليل والضوء » جاء في الفراديس الاصطناعية . في قصيدة لبودليرعن الحشيش نجد بعض عناصر هذا السطر المشهور الذي يمتلك ذاكرة كل المعجبين ببودلير في قوله : « العالم الأخلاقي يفتح منظورات واسعة ، مفعمة بوضوح جديد » .

وهكذا فان الطبيعة « الأخلاقية » ، المعبد« الأخلاقـي » ، هو الـذي ينقـل الينـا الفخامة في نقائها الأصيل . من خلال أعمال بودلير نستطيع أن نتابع فعـالية « الوحـدة الواسعة » التي هي دائماً على استعداد لتوحيد الثراء المشتت . ان العقل الفلسفي يستغرق في نقاش لا نهاية له حول علاقة الواحد بالمتعدد ، في حين أن تأملات بودلير ، ذات الطابع الشعري جداً ، تجد وحدة عميقة في القوة التركيبية بالذات التي تتواصل عبرهـا مختلف انطباعات الحواس . وكثيراً ما تمت دراسة هذا التواصل بمنهج تجريبي جداً باعتباره نتاج الحواس . ولكن مدى حساسية الحالمين نادراً ما تتماثل . وباستثناء بهجة القارىء بسماع الشعر فان الثراء لم يمنح للجميع بالتساوي . ولكن منذ بداية التواصل يأخـذ النشـاط التركيبي للروح الشاعرية في العمل . ومع أن الحساسية الشعرية تتمتع بتنويعات لا حصر لها على موضوع التواصل فعلينا أن نعترف أن هذا الموضوع ذاته ممتع للغاية . ويقول بودلير انه في مثل هذه اللحظات « يزداد احساسنا بالوجود بشـكل هائـل » . هنـا نكتشف ان الكثرة الهائلة في مجال الالفة تتحول الى الحدة الانفعالية للوجود ، لوجود يترعرع في المنظور الواسع لالفة المتناهي في الكبر . ان مبدأ التواصل بين الحواس هواستقبال سعة العالـم الكبيرة وتحويلها الى الحدة الانفعالية لوجودنا الأليف . انها تبادل بين نوعين من الفخامة ، ولا ننسى أن بودلير قد عاش تجربة هذا التبادل .

للحركة حجم مستحـب ، وبسبـب اتساقهـا ضمّنهـا بودلـير في المقولـة الجمالية للسعة . كتب عن حركة السفينة : « ان الفكرة الشعرية التي تشـع من عملية الحـركة داخل خطوط هي فرضية أولية لكائن شاسع (واسع) وهائل ، معقد ، ولكنه منسجـم الايقاع ، حيوان ذو عبقرية ، يعاني ويتنهد كل التنهيدات . وكل طموح انساني » .

وهكذا فان السفينة باعتبارها حجماً جميلاً يستقر فوق المياه ، تحتوي على لا نهائية كلمة واسع . وهي ليست صفة ، ولكنه كلمة تضفي وجوداً أصيلاً على كل شيء يمكن وصفه . وبالنسبة لبودلير فان كلمة واسع تحتوي على مجموعـة من الصـور التـي تعمـق

الواحدة منها الأخرى لأنها تنمو فوق وجود واسع .

لقد جازفت بتشتيت هذه الدراسة بمحاولتي تبيان المواضع التي يستعمل فيها بودلير هذه الصفة (واسع) الغريبة . وهي غريبة لأنها تضفي فخامة على انطباعات لا رابط بينها .

ولكن ، حتى أجعل بحثي أكثر انسجاماً ووحدة ، فلسوف أتابع مجموعة من الصور والقيم ستبرهن انه بالنسبة لبودلير : المتناهي في الكبر هو بعد حميمي .

في الصفحات التي خصها بودلير لفاجنر نجد تعبيراً عن الطبيعة الحميمة لفكرة المتناهي في الكبر لا يبدو مناسباً . وفي هذه الصفحات يذكر ثلاث حالات لانطباعه عن المتناهي في الكبر . يبدأ بودلير بذكر فقرات برنامج الحفلة الموسيقية التي عزفت فيها مقدمة (لوهنفرن) الموسيقية :

« منذ الألحان الأولى انغمرت روح الناسك التقي الذي ينتظر الكأس المقدسة (وهي الكأس التي شرب منها المسيح في العشاء الأخير) في **الفضاء اللانهائي** . وشيئاً فشيئاً رأى شبحاً آخذاً في التشكل . وعندما إتضح الشبح مرت **عصبة الملائكة الرائعة** . تحمل في وسطها الكأس المقدسة . يقترب الموكب المقدس ، وشيئاً فشيئاً يرتفع قلب المختار من الله ، ينتفخ القلب ويتمدد ،تحركه أشواق مقدسة ، ويستسلم لمتعة متزايدة ، وعندما يقترب من الشبح المضيء ، وعندما تظهر في النهاية الكأس المقدسة ذاتها في وسط الموكب فان القلب **ينغمر في افتتان منتش وكأن العالم كله قد اختفى فجأة** » .

كل العبارات التي تحتها خط هي تأكيد من بودلير ذاته . وهي تجعلنا نشعر بوضوح بالتوسع التدريجي لحلم اليقظة حتى نصل الى النقطة القصوى حين يقوم المتناهي بالكبر ، الذي يولد في الالفة ، وفي احساس بالنشوة ، بتذويب وامتصاص العالم المرئي .

الحالة الثانية ، التي يمكن أن نسميها زيادة الوجود ، نجد تعبيراً عنها في سطور قليلة كتبها ، ليست تتيح لنا هذه السطور الانخراط في المساحة الصوفية التي يولدها التأمل الموسيقي : « أثير بخاري . . يمتد فوق صفحة النغم الساكنة » . ان الاستعارات في بقية هذا النص ، والمستمدة من الضوء ، تساعدنا على الامساك بهذا الامتداد للعالم الموسيقي الشفاف .

ولكن هذه النصوص تمهد ، فقط ، لملاحظة بودلير حول هذا الموضوع ، حيث يبدو « التواصل بين الحواس » مانحاً مزيداً من الحدة للحواس ، فكل تكبير للصورة يضخم فخامة الصورة الأخرى ، وبهذا ينمو المتناهي في الكبر . وبودلير هنا ، المنغمر كلية في حلم اليقظة الموسيقي تولد لديه ، كما يقول :

« واحد من انطباعات السعادة التي عاشها كل أصحاب الخيال تقريباً في أحلام نومهم . شعرت بالتحرر من قوى الجاذبية على الرغم من أن الذاكرة قد نجحت في اعادة اقتناص البهجة الحسية الفذة التي تنتشر في الأماكن العالية . وصورت لنفسي ، دون تقصد ، الحالة البهيجة لرجل في قبضة حلم يقظة طويل ، يتم في عزلة مطلقة ، ولكنها ذات أفق هائل (متناه في الكبر) وضوء منتشر بسعة . وبكلمة أخرى . المتناهي في الكبر دون خلفية سوى ذاته » .

في النص اللاحق يمكن العثور على العديد من العوامل التي يمكن استعمالها في ظاهراتية الامتداد والتمدد والبهجة الغامرة . ولكن بعد التمهيد الطويل الذي أعدنا به بودلير فاننا قد عثرنا على المعادلة التي يجب وضعها في قلب ملاحظاتنا الظاهراتية « المتناهي في الكبر دون خلفية سوى ذاته » . وبالنسبة لهذا المتناهي في الكبر فان بودلير قد انبأنا بالتفصيل بأنه انتصار الالفة . الفخامة تنمو في العالم بتناسب مع تعميق الالفة . ان حلم يقظة بودلير لم يتشكل من خلال تأمله للكون . انه يعيشه ـ كما يقول لنا ـ مغمض العينين . فهو لا يعيش على الذكريات ، ولذا أصبحت نشوته الشعرية شيئاً فشيئاً حياة خالية من الأحداث . ان أجنحة الملائكة التي كانت تبدو زرقاء في السماء قد اندمجت في الزرقة الكونية . وبهذا أصبح المتناهي في الكبر ، ببطء ، قيمة أصيلة ، أصيلة ، حميمة . حين يعيش الحالم بالفعل كلمة « المتناهي في الكبر » ، عندها يرى نفسه متحرراً من همومه وأفكاره ، وحتى من أحلامه ، لا يعود منغلقاً بثقل جسده ، ولا أسيراً لوجوده .

اذا درسنا هذه المقاطع المختارة من بودلير حسب أساليب علم النفس العادية ، سوف نستنتج انه عندما خلّف الشاعر وراءه الخلفيات الواقعية ليعيش الخلفية الوحيدة : المتناهي في الكبر لم يعد باستطاعته تحصيلاً لمعرفة عدا « تجسد التجريد » . ان المساحة الأليفة التي عبر عنها الشاعر على هذا النحو لن تكون ،بهذا ، الا مجرد المساحة الخارجية غير المحسومة بالنسبة لعلماء الهندسة الذين يبحثون عن المكان اللانهائي دون دليل سوى اللانهائية ذاتها . ولكن مثل هذه النتيجة تغفل المجازفات المحددة لحلم اليقظة الطويل . ففي كل مرة هنا يتخلى حلم اليقظة عن ملمح موضوعي ليحل محلها صورة فاتنة ، وبهذا يكتسب مزيداً من اتساع الوجود الحميم . وحتى وان لم يتح للقارىء سماع (تانهاوزر) فانه حين يتأمل صفحات بودلير هذه ويسترجع في الوقت ذاته الحالات المتتابعة لحلم يقظة الشاعر فلسوف يتبين له أنه ، عندما يرفض الاستعارات البالغة السطحية ، فانه يستغرق في أنطولوجيا العمق الانساني .

بالنسبة لبودلير ، ان مصير الانسان الشعري يجب أن يكون مرآة للمتناهي في

الكبر ، أو بشكل أدق فان المتناهي في الكبر يصبح واعياً لذاته من خلال الانسان . الانسان ، بالنسبة لبودلير ، هو وجود واسع .

أعتقد أنني قد برهنت انه بالنسبة لرؤ ية بودلير الجمالية لا تنتمي كلمة واسع الى العالم الموضوعي . وأود هنا أن أضيف ملمحاً ظاهراتياً دقيقاً آخر يتصل بظاهراتية هذه الكلمة .

ان كلمة « واسع » بالنسبة لبودلير قيمة لفظية في رأيي . ان هذه الكلمة هي كلمة ملفوظة ، وليست مقروءة فقط ، أو مرئية في الأشياء التي تتصل بها . انها واحدة من تلك الكلمات التي يهمسها الكاتب لنفسه وهو يكتبها . وسواء في النثر أو الشعر لهذه الكلمة تأثير شعري ، وهو الأثر الذي يحدثه الشعر الذي يتم إلقاؤه . تقف هذه الكلمة على الفور متفردة بين ما يحيط بها من كلمات ، وصور ، وحتى أفكار . انها « قوة الكلمة » . والحق اننا عندما نقرأ هذه الكلمة داخل السلم الموسيقي لشعره ، أو في شعره النثري فاننا نشعر أنه يرغمنا على نطقها . فواسع ، اذن ، كلمة ذات ايقاع تنفسي . انها موضوعة فوق تنفسنا الذي يجب أن يكون بطيئاً وهادئاً . وعند بودلير تثير كلمة « واسع » الهدوء والسلام والصفاء . انها تعبر عن اقتناع حيوي وحميم . انها تنقل الى أسماعنا صدى معتزلات وجودنا الخفية . لأن هذه الكلمة موسومة بعلامة الجاذبية الأرضية ، انها عدوة للاضطراب ، ولمبالغات الخطابة اللفظية . وحين تستعمل في سياق أسلوب ملتزم بمقاييس صارمة فانها تتشتت وتنتهي . ان كلمة واسع يجب أن تسيطر على السكون الآمن للوجود .

لو كنت معالجاً نفسياً لنصحت مرضاي الذين يعانون « القلق » ان يقرأوا قصيدة بودلير هذه حين يشعرون باقتراب النوبة . أنصحهم أن يلفظوا كلمة واسع برفق . لأنها كلمة تجلب الهدوء والاتحاد ، وتفتح أمامهم المكان بلا حدود . ان ذلك يجعلهم يتنفسون هواء الآفاق بعيداً عن جدران السجن الوهمية التي تسبب حالات القلق . ان لهذه الكلمة امتيازاً صوتياً يؤثر على عتبة قوانا الصوتية . قال لي مرة مغني الباريتون الفرنسي تشارلس بانزيرا ، والمعروف بتذوقه للشعر ، انه ، طبقاً لتجارب علماء النفس ، يستحيل أن نفكر بحرف العلة آه « ah » دون أن تتوتر الحبال الصوتية . وبكلمة أخرى ، حين نقرأ حرف « ah » فان صوتنا يصبح مستعداً للغناء . فالحرف « ah » في كلمة واسع يقف وحيداً ، مترفعاً ، برقته .

ان التعليقات الكثيرة التي كتبت عن « تواصل » بودلير نسيت تلك الحاسة السادسة التي تشكل وتعدل الصوت . ان قيثارة عولس الرقيقة الصغيرة هذه التي وضعتها الطبيعة على مدخل تنفسنا هي حقاً حاسة ، تابعت وتفوقت على الحواس الأخرى . انها ترتعش لمجرد حركة الاستعارة ، وتتيح للفكر الانساني أن يغني . وحين أدع أحلام يقظة

الفيلسوف غير النمطي في داخلي دون ضابط فانني آخذ في الاعتقاد بأن حرف العلة أ« a »
هو حرف المتناهي في الكبر . انه منطقة صوتية تبدأ بتنهيلة تمتد متجاوزة كل التحديدات .

في كلمة واسع يمتلك حرف العلة هذا كل سمات العامل المضخم للصوت . ولهذا فان دراسة هذه الكلمة لا تجعل منها مجرد كلمة منسوبة الى بعد من الأبعاد . انها كلمة تتلقى القوى الملطفة للسكون اللانهائي . فيها نستنشق اللانهائية في رئتنا وخلالها نتنفس كونياً ، بعيداً عن القلق الانساني . قد يرى البعض في هذا اعتبارات قليلة الأهمية . ولكننا يجب ألا نهمل أي عامل مهما كانت ضآلته حين ندرس القيم الشعرية . ان كل ما يساهم في اعطاء الشعر فعاليته النفسية الحاسمة يجب ادراجه في فلسفة الخيال الديناميكي . ففي بعض الأحيان تتضافر أكثر القيم تنوعاً ودقة لتخلق دينامية وسعة للقصيدة . ان البحوث الطويلة المكرسة « لتواصل » بودلير يجب أن توضح تواصل كل حاسة مع الكلمة المنطوقة .

في بعض الأحيان يكشف ويحدد صوت الكلمة أو قوة حرف واحد الفكرة الحقيقة المرتبطة بالكلمة . وفي هذا السياق ، فانه من الطريف أن نسترجع ما كتبه ماكس بيكارد حول هذا الموضوع في كتابه المتاز « Der Mensch und das Wort الانسان والكلمة » : (ثم يذكر الكاتب نصاً بالألمانية ويقول « يجب ألا نترجمه لأنه يجعلنا في لغته نصغي لصوتية اللغة الألمانية . فلكل لغة كلماتها ذات القيمة الصوتية العظيمة » (ثم يعلق المؤلف على صوتية النص الألماني الذي يستحيل نقلها الى العربية) « المترجم » .

(5)

يبدو لي أنني برهنت أنه في أعمال شاعر عظيم مثل بودلير نستطيع سماع النداء الحميم للمتناهي في الكبر على أنه أكثر من مجرد صدى من العالم الخارجي . وبلغة الفلسفة نستطيع القول أن المتناهي في الكبر هو احدى مقولات الخيال الشعري ، وليس مجرد مقولة عامة تكونت خلال تأمل المشاهد الفخمة . وبالمقابل ولإعطاء مثال على المتناهي في الكبر « التجريبي » ، فلسوف أورد نصاً للفيلسوف والمؤرخ والناقد الفرنسي هيبوليت تين (1828 - 1893) من كتابه « Voyage aux Pyrénees رحلة في جبال البيرينيه » . سوف نواجه الأدب الرديء هنا في حالة فاعلة ، ذلك النوع الذي يهدف للتعبير التصويري مهما كلف الأمر ، حتى على حساب الصور الأساسية .

كتب تين :

« أول مرة أرى فيها البحر خاب أملي . . . بدا لي أنني أشاهد واحداً من الحقول المستطيلة المزروعة بالشمندر التي يمكن رؤيتها في الريف القريب من باريس ، تتقاطع

مع ذلك الحقل مساحات مزروعة بالكرنب الأخضر ، وخطوط من الشعير الخمري - الأسمر . بدت الأشرعة البعيدة كالحمام الزاجل ، وحتى المشهد بدا لي محدوداً . الرسامون يصورون البحر أكبر من ذلك بكثير . وبعد مرور ثلاثة أيام استطعت ، فقط ، ان استعيد الاحساس بالتناهي في الكبر » .

لقد وضع الشمندر والشعير والكرنب والحمام في ترابط مصطنع ! ان ربطها ببعضها في « صورة » واحدة هو هفوة في حديث انسان يحاول أن يكون ذا أصالة . لأنه من المستحيل أن نصدق أنه بوجود البحر يمكن لأحد أن يكون مهووساً الى هذا الحد بحقول الشمندر .

ان الظاهراتي ليتساءل كيف استطاع الفيلسوف استعادة « الشعور بالتناهي في الكبر » بعد ثلاثة أيام من الامتناع عن ذلك ، وكيف استطاع بعد مطالعته للبحر بهذه السذاجة أن يشهد في النهاية عظمته .

بعد هذا الفاصل دعونا نعود الى شعرائنا .

(6)

يعاوننا الشعراء في اكتشاف الفرح الذي في داخلنا عند مشاهدة الأشياء ، فنستطيع أن نرى في أشياء مألوفة للغاية امتداداً لمكاننا الحميم . دعونا مثلاً نصغي لريلكه وهو يضفي على شجرة يطالعها احساساً بالتناهي في الكبر .

المكان ، خارجنا ، يجتاح الأشياء ويغتصبها :
اذا أردت أن تحقق وجود شجرة ،
أشحنها بحيز داخلي ، هذا الحيز
الذي يوجد في داخلك . أحطه بالتوترات ،
عندها سوف تتخطى الحدود ، وتصبح شجرة فعلاً
فقط حين تتخذ مكانها في قلب نكرانك للذات .

السطران الأخيران يحملان غموضاً كغموض شعر ملارميه يرغم القارىء على التوقف والتأمل . لقد طرح الشاعر مسألة مناسبة للخيال . ان نصيحة الشاعر أن « نحيط الشجرة بالتوترات » سوف تكون في البداية ارغاماً لجذبها ، وشحنها بتحديدات الفراغ الخارجي . في هذه الحال ، علينا أن نطيع القوانين البسيطة للرؤية ، وان نكون (موضوعيين) ، ونتوقف عن التخيل . ولكن الشجرة ، ككل شيء حقيقي حي تؤخذ بوجودها الذي « لا يعرف حدوداً » . تحديداته مجرد مصادفة . وفي مقابل مصادفة التحديدات ، تحتاج الشجرة منك أن تمنحها وفرة صورك ، التي نشأت ونمت في مكانك

الأليف ، في « ذلك المكان الذي يستقر وجوده فيك » .

وهكذا ، فان الشجرة وحالمها يتخذان مكانهما ويستطيلان . لا يحدث أبداً في عالم الحلم أن تظهر الشجرة كوجود مكتمل ، فهي طبقاً لقصيدة لجول سوبرفيل ، تبحث عن روحها :

الأزرق المشرق من الفضاء
حيث ترتفع كل شجرة لأوراق النخيل
بحثاً عن روحها .

ولكن عندما يعرف الشاعر أن شيئاً حياً في العالم يبحث عن روحه ، فهذا يعني أن الشاعر أيضاً يبحث عن روحه . يقول هنري بوسكو : « شجرة طويلة مرتعشة تحرك الروح دوماً » .

ان اعادة الشجرة الى قوى الخيال وشحنها بمكاننا الداخلي يجعلها ترافقنا في مباراة للفخامة . في قصيدة أخرى مؤ رخة بآب ، 1914 كتب ريلكه :

. . . العصافير بصمت
تطير خلالنا . أنا ، الذي أتوق للنمو ،
أنظر خارج ذاتي ، والشجرة تنمو في داخلي .

وهكذا ، فان الفخامة هي دائماً قدر الشجرة ، وهي تذيع هذا القدر بتضخيم كل ما يحيط بها . في رسالة أوردها كلير جول في كتابه الصغير ، الانساني جداً (ريلكه والنساء) كتب ريلكه :

« الأشجار رائعة ، وما هو أكثر روعة هي الفراغات المهيبة والمؤثرة التي بينها ، وكأنها تتزايد مع نمو الأشجار » .

ان نوعي المكان : المكان الأليف والمكان الخارجي ، يظلان يشجعان بعضهما في نموهما . لتحديد المكان الذي عشناه كمكان مؤ ثر عاطفياً لا يعني أن نغوص الى جذور أحلام المكان ، وعلماء النفس في هذا على حق . ان الشاعر يغوص بعمق أكثر حين يكشف مساحة شعرية لا تحتوينا بعاطفيتها . والحق ، انه مهما كان التأثير العاطفي الذي يلون مكاناً ، سواء كان حزيناً أو مضجراً ، فما دام قد تم التعبير عنه شعرياً ، فان الحزن يتناقص ، ويخف الضجر . ان المكان الشعري ، لكونه قد تم التعبير عنه ، يتخذ قيم التمدد . انه ينتمي الى ظاهراتية الكلمات التي تضاف اليها كلمة « سابقاً » . على الأقل ، هذه هي الموضوعة التي سوف ألح عليها ، والتي أنوي أن أعود الى دراستها في كتاب مقبل . وبسرعة ، نقدم برهاناً : حين يقول لنا شاعر انه « يعرف نوعاً من الحزن له رائحة

الأناناس » انا نفسي أشعر بأنني أقل حزنا ، أشعر بأنني حزين برقة .

هذه الفاعلية التي تتسم بها الشاعرية المكانية والتي تتوجه من الالفة العميقة الى المدى اللانهائي ، متحدة في تمدد متماثل ، تشعرنا بالفخامة تنبعث في داخلنا . وكما قال ريلكه : « عبر كل كائن انساني ينفتح مكان فريد حميم على العالم . . . . » .

هنا يبدو المكان بالنسبة للشاعر هو فاعل لفعلي « ينفتح » و « ينمو » . وحين يكون المكان قيمة ـ ولا يوجد قيمة أعظم من الالفة ـ فانه يصبح لها خصائص تكبيرية . المكان المحدد هو فعل ، ولا يكون أبداً ، سواء في داخله أو خارجه ، للفخامة أن تكون « شيئاً » .

حين نمنح شيئاً ما مكاناً شعرياً فذلك يعني أن نعطيه مساحة أكثر مما نعطيه موضوعية . أو بشكل أدق أن الشيء يتبع تمدد مكانه الحميم . وبهدف التجانس سوف أورد كيف عبر جو بوسكوي عن المساحة الأليفة للسجرة : « المكان في لا مكان . انه في الداخل ، مثل العسل في الخلية » . في منطقة الصور ، العسل في الخلية لا ينسجم مع الجدل الأولي للوعاء وما يحتويه . العسل ، في مجال الاستعارة ، لا يتم احتواؤه . وفي المكان الحميم للشجرة هو أي شيء عدا كونه نوعاً من النخاع . انه « عسل الشجرة » الذي يمنح عطراً للزهرة . وهو أيضاً الشمس الداخلية للشجرة . والحالم الذي يحلم بالعسل يعلم أنه طاقة تتمركز وتشع ، على التوالي . اذا كانت المساحة الداخلية للشجرة هي نوع من العسل ، فهي تضفي على الشجرة « تمدد الأشياء اللامتناهية » .

نستطيع ، بالطبع ، أن نقرأ عبارة بوسكوي دون أن نتوقف عند الصورة . ولكن اذا أراد أن ينفذ الى الأعماق القصوى للصورة ، فأية أحلام تثير ! حتى فيلسوف المكان يستغرق بالحلم . واذا أردنا استعمال مصطلح الميتافيزيقياء نستطيع القول أن بوسكوي هنا أوضح لنا مادة المكان ، أو مكان العسل ، أو عسل المكان . علينا أن نأمل أن تعطى المادة مكانها الفردي ، وكل اللحظات التالية تعطى لحظاتها السابقة . وليت المادة كلها تحقق الانتصار على مكانها ، وقدرتها على الامتداد متجاوزة كل السطوح بالوسائل التي يجب المهندس أن يحددها .

يبدو ، اذن ، انه خلال « تناهيها في الاتساع » امتزج هذان النوعان من المكان ـ مكان الالفة والعالم ـ . عندما تتعمق الوحدة الانسانية فان هذين النوعين من التناهي في الاتساع يتلامسان ويصبحان متطابقين . في احدى رسائل ريلكه نجده يهفو نحو « وحدة لا حدود لها تجعل من كل يوم عمراً بأكمله ، نحو الاتحاد بالكون ، وبكلمة واحدة ، المكان ، المكان الخفي الذي يستطيع الانسان أن يعيش فيه والذي يحيطه بحضورات لا حصر لها » .

ان تواجد الأشياء في المكان الذي نضيف اليه وعي وجودنا الخاص هو شيء ملموس جداً . ان أطروحة ليبنتز عن كون الفراغ مكاناً يقطنه متعايشون قد وجدت شاعرها في ريلكه . وفي هذا التعايش المشترك يصبح كل شيء مشحوناً بمكانه الأليف الذي هو مركز كل المكان . بالنسبة لكل شيء من الأشياء ، تصبح المسافة حاضراً ، ويوجد الأفق كما يوجد المركز .

(7)

في منطقة الصور لا يوجد تناقضات ، فاذا كان هنالك روحان متماثلتان في حساسيتهما فباستطاعتهما ارهاف حساسية جدل الأفق والمركز بوسائل مختلفة . يتصل بهذا انه يمكننا أن نقوم بـ « تجربة سهول »سوف تؤدي الى أنواع مختلفة من ردود الفعل للانهاية .

في أحد طرفي التجربة علينا أن نضع ما قاله ريلكه ـ قاله بايجاز وروعة ـ : « السهل هو الانفعال الذي يبعث فينا النشوة » . ان نظرية الأنثروبولوجيا الجمالية هذه قد بلغت من الوضوح حداً جعلها توحي بنظرية مترابطة يمكن التعبير عنها بما يلي : كل انفعال يبعث النشوة فينا يجعل موقفنا في العالم أكثر يسراً .

على الطرف الآخر من التجربة يمكننا أن نضع هذا المقطع من رواية هنري بوسكو (الزنابق) :

« فوق السهل أكون دائماً في مكان آخرَ ، مكان آخر عائم وسائل . لكوني غائباً عن نفسي منذ زمن طويل ، وأوجد في لا مكان ، فانني شديد الميل لأن أنسب عدم اتساق أحلام يقظتي الى المساحات الواسعة المفتوحة التي تثيرها » .

ان الكثير من الفروق الدقيقة تقع بين هذين القطبين : السيطرة والتشتت ، اذا ما أخذنا في الاعتبار مزاج الحالم ، والفصول ، والريح . هنالك ، أيضاً ، دائماً فروق بين الحالمين الذين تبعث السهول الهدوء في نفوسهم والحالمين الذين تثير فيهم القلق . وهي فروق تزداد دراستها أهمية نظراً لكون السهول كثيراً ما تعتبر عالماً مبسطاً . ان أحد أسباب روعة ظاهراتية الخيال الشعري هو القدرة على معايشة فرق دقيق طازج في حضور مشهد يطالبنا بالتناسق ، ويمكن تلخيصه بفكرة واحدة . واذا كان هذا الفرق الدقيق قد عايشه الشاعر باخلاص فان الظاهراتي يتيقن انه سوف يحصل على صورة في مستهل ولادتها .

في دراسة أوسع من هذه ، كان يتوجب علينا أن نوضح كيف أن كل هذه الفروق الدقيقة تندمج في جلال السهل أو الهضبة ، وكيف أن حلم السهول لا يكون قط حلم يقظة الهضبة . مثل هذا التحليل سوف يكون صعباً لأن الكاتب يريد أحياناً أن يصف ، وأحياناً يعرف مقدماً عدد الأميال المربعة التي تشكل وحدته . وفي هذه الحالة نحلم فوق

خارطة ، كالجغرافي .

هنالك مثال (لوتي) الذي كان يكتب في ظل شجرة في داكار ، وهـي موطنـه : « اتجهت عيوننا الى داخل البلاد ، وسألنا أفق الرمل الفسيح » . ولكن أفق الرمل الفسيح هذا هو صحراء لتلميذ مدرسة ، الصحراء الكبرى التي نجدها في كل أطلس مدرسي .

ان صور الصحراء في كتاب فيليب ديول الممتاز (أجمل صحاري العالـم !) « Le Plus beau désert du monde » أكثر قيمة بالنسبة للظاهراتي . وذلك لأن اتساع الصحراء الهائل المعاش تم التعبير عنه من خلال التوتر الداخلي . وكما يقول ديول ـ وهو رحالـة مهـووس بالأحـلام ـ يجـب أن تعـاش الصحـراء « على النحـو الـذي تنعـكس فيه على الرحالة » .

ان فيليب يدعونا الى نوع من التأمل ، من خلال التـأليف بـين المتضـادات ، اذ نستطيع أن نعيش تجربة تركيز التجوال .

بالنسبة للكاتب « هذه الجبال المتآكلة ، هذه الكثبان والأنهار الميتة ، هذه الأحجار والشمس التي لا تعرف الرحمة » كل الكون الذي يحمل علامة الصحـراء « مندمـج في المكان الـداخلي » . وخـلال هذا الدمـج تتوحـد الصـور المتنوعـة في أعماق « المكان الداخلي » . هذه معادلة شاملة للطرح الذي أود طرحه عن التشابـه بـين اتسـاع المكان العالمي وعمق « المكان الداخلي » .

في كتاب ديول ، ادخـال الصحـراء في داخـل الانسـان لا يماثـل الحس بالفـراغ الداخلي . بل على العكس ، فان ديول يجعلنـا نعيش تجربـة درامـا الصـور ، الدرامـا الأساسية للصور المادية المتصلة بالماء والقحط . وفي واقع الأمر ، فان « مكانه الداخلي » هو التزام بمادة داخلية . فقد حدث أن له تجارب طويلة وممتعة في الغوص العميق في البحر ، وبالنسبة له ، أصبح المحيط نوعاً من « المكان » . على أعمق من 12 قدماً تحت سطح البحر اكتشف « العمق المطلق » ، عمق يتجاوز القياس والذي لا يمنح مزيداً من طاقات الحلم والفكر حتى لو تضاعف مرتين وثلاث مرات . من خلال تجاربه في الغوص دخل ديول حقاً في حجم الماء .

وحين قرأنا كتبه السابقة وشاركنا انتزاعه لالفة الماء ، وصلنا الى نقطة حيث تبينا في المكان ـ المادة هذا ، مكاناً ذا بعد واحد . ونحن بعيدون عن الأرض والحياة على الأرض الى حد أن هذا البعد للماء يحمل علامـة كونـه لا متنـاه . اذا حاولـت أن تجـد العـالي والواطيء ، اليمين والشمال في عالم متحد بمادته الى هذا الحد فان ذلك يدخل في باب التفكير لا المعايشة ـ التفكير ، كما اعتدنا في السابق ونحن على الأرض .

ولكن ذلك ليس معايشة للحياة الجديدة المنتزعة بواسطة الغوص . بالنسبة لنفسي لم أكن أتصور ، قبل أن أقرأ كتب ديول أن اللامتناهي يمكن تحقيقه بهذه السهولة . يكفي أن تحلم بالعمق المحض ، الذي لا يحتاج الى قياس لتوجد .

ولكننا نتساءل ما الذي جعل ديول ، الـذي كان عالـم نفس وانطولوجـي الحياة الانسانية في عمق البحار ، يذهب الى الصحراء ؟ ونتيجة لأي جدل قاس قرر أن يغادر لمياه اللانهائية الى الرمل اللانهائـي ؟ يجيب ديول على هذه الأسئلـة كما يمـكن أن يجيب الشاعر عليها .

انه يعلم أن كل اتصال جديد بالكون يجدد وجودنا الـداخلي وأن كل كون جديد ينفتح لنا حين نحرر أنفسنا من قيود حساسية سابقة . في بداية كتابه يخبرنا ديول انه رغب « في أن ينهي في الصحراء العملية السحرية التي تتيح للغواص في المياه العميقة ان يرخي الروابط العادية للزمان والمكان ويجعل الحياة تشبه قصيدة داخلية ، مبهمة » ويختتم ديول كتابه بقوله :

« أن تغوص في الماء ، أو أن تتجول في الصحراء ، يعني تغيير المكان » وبتغييره ، وبالتخلي عن مدركات الانسان العادية ، فانـه ـ الانسـان ـ يتواصـل مع المكان المجـدد جسدياً . « فلا في الصحراء ولا في قاع البحر تظل نفس منغلقة وغيرمجزأة » ان هذا التغيير للمكان المحدد لا يظل مجرد عملية عقلية يمكن مقارنتها بوعي النسبية الهندسية . لأننا لا نغير المكان ، بل نغير طبيعتنا .

ولكن هذه المسائل المتعلقة بذوبان الوجود في مكان ذي كيفية عالية ومحـددة ذات أهمية بالنسبة لظاهراتية الخيال . لأنه على الانسان أن يتخيل بفعالية عالية حتى يتمكن من معايشة تجربة المكان الجديد . ولهـذا دعونـا ندرس سيطـرة الصـور الأسـاسية على هذا المؤلف .

حين كان ديول في الصحراء لم يفصل نفسه عن البحر ، والواقـع أن الصحـراء كمكان لا تناقض عمق المحيط كمكان ، بل هي ـ الصحراء ـ يتم التعبير عنها في أحلام ديول بمصطلحات الماء . هنا نرى دراما حقيقية للخيال المادي تتولـد من الصراع بـين عنصرين متعاديين : رمل الصحراء الجاف ، والماء المطمئن لكتلته دون مهادنة مع الطين أو اللزوجة . والحق ان هذا المقطع من كتاب ديول يكشف عن صدق في الخيال جعلني أورده هنا دون أن أحذف منه شيئاً :

« كتبت مرة وقلت أن الانسان الذي تعود على أعماق البحر لن يكون مثل الآخرين مرة أخرى . ان لحظات كهذه (في قلب الصحراء) تقدم الدليل على ما سبق وقلته .

وذلك لأنه تبين لي ، انني وأنا أسير ، ملأ عقلي المشهد الصحراوي بالماء ! في خيالي أغرقت المكان الذي حولي وأنا أسير عبره . عشت في نوع من الغوص المخترع وتحركت في قلب سائل مضيء ، حنون ، مادة كثيفة ، كانت ماء بحر أو بالأحرى ذاكرة ماء البحر . هذه الخدعة تكفي بالنسبة لي لأنسنة عالم جاف حتى استطيع التوافق مع صخوره ، وصمته ووحدته ، مع صفائح ذهبه الشمسي المعلقة في السماء . حتى إرهاقي خف بسببها . حلمت أن ثقلي الجسدي وجد الراحة في هذه المياه الخيالية .

« تبينت أن هذه ليست هي المرة الأولى التي لجأت فيها بلا وعي الى هذا الدفاع السايكولوجي . الصمت ومسيرتي البطيئة في الصحراء الكبرى أيقظا ذكرياتي عن الغوص . لقد كانت صوري الداخلية تستحم آنذاك بنوع من الرقة ، وفي مسيرتي التي كانت تعكسها الأحلام ، ظهر الماء بشكل طبيعي . وخلال مسيرتي كنت أحمل في داخلي انعكاسات براقة ، وكثافة نصف شفافة ، وهي لم تكن الا ذكريات البحر العميق » .

يقدم لنا ديول ، هنا ، تكنيكاً سايكولوجياً يتيح لنا أن نكون في مكان آخر ، مكان آخر مطلق يسد الطريق ، أمام القوى التي تمسك بنا لتسجننا في أل « هنا » . وهذا ليس مجرد هرب الى مكان مفتوح للمغامرة من كل جانب . ودون أن يلجأ الى آلية الشاشات والمرايات الموضوعة في الصندوق والتي حملت سيرانو الى امبراطوريات الشمس ، ينقلنا ديول الى المكان الآخر لعالم آخر . وهو يفعل هذا بآليات نفسية تدفع للفعل أكثر القوانين السايكولوجية يقينا وقوة . الواقع ان امكاناته الوحيدة هي الحقائق العظيمة الدائمة التي تتطابق مع الصور الأساسية المادية ، التي تكمن في أساس الخيال كله . وبكلمة أخرى ، ليس هنا وجود لشيء وهمي .

هنا الزمان والمكان تحت سيطرة الصورة . في (مكان آخر) (وسابقاً) أكثر قوة من (في الحال) . (الوجود هنا) يتحقق من خلال كوننا من مكان آخر . المكان ، المكان الفسيح هو صديق الوجود .

كم سيتعلم الفلاسفة لو وافقوا على قراءة الشعراء !

(8)

ما دمت قد لجأت للصور البطولية للدراسة ، صور الغوص وصور الصحراء وكلتاها أعيشها كتجربة في الخيال وحسب ، دون اثرائها بتجربة واقعية ، فسوف أختم هذا الفصل بصورة أكثر قرباً لي ، وسوف أمدها بكل ذكرياتي عن السهل . وسوف نرى كيف أن صورة خاصة جداً تستطيع أن تتحكم وتفرض قانونها على المكان .

تستطيع الانسانية أن تنعم بالهدوء والطمأنينة وهي تواجه عالماً هادئاً مقاماً فوق سهل

يبعث على السكينة . الا أنه في عالم متخيل ، كثيراً ما يبعث مرأى السهول أكثر التأثيرات عادية . لاعادة الحركة لهذه المشاهد يصبح ضرورياً أن نقدم صورة جديدة . ان صورة أدبية غير متوقعة تستطيع اثارة الروح الذي تتلوه ادخال الطمأنينة . والواقع أن الصورة الأدبية تستطيع جعل الروح حساسة لتلقي انطباعات دقيقة الى درجة يصعب تصورها . وهكذا ، في مقطع متميز ، يجعلنا دانزيو نرى النظرة في عيني أرنب مرتعش ، استطاع في لحظة صفاء أن يغمر العالم الخريفي كله بالسلام . كتب :

« هل رأيت أرنباً في الصباح ، يغادر الأرض المحروثة للتو ، ويركض لبضع ثوان فوق الجليد ، ثم يتوقف في الصمت ، ويجلس على ساقيه الخلفيتين ، ويرفع أذنيه وينظر الى الأفق ؟ تبدو نظرته وهي تغمر بالسلام الكون بكامله . وسوف يكون من الصعب تذكر دلالة أكثر تأكيداً على السلام العميق ، من هذا الأرنب الساكن الذي ، وقد أعلن هدنة مع قلقه الأبدي ، جلس يراقب الريف الذي يتصاعد البخار منه . في هذه اللحظة ، كان حيواناً مقدساً ، حيواناً ينبغي عبادته » .

ان مصدر الطمأنينة التي سوف تغمر السهل قد أشير اليها بوضوح : « بدت نظرته وهي تغمر بالسلام الكون بكامله » . ان الحالم الذي يجعل تأملاته تتبع هذا الخط من الرؤ ية سوف يعيش تجربة الانفساح الهائل للحقول باحساس أقوى .

ان نصاً كهذا اختبار جيد للحساسية الخطابية . انه يواجه المذبحة النقدية التي تقوم بها العقول غير الشعرية بهدوء الحمل . كما أن هذا النص يمثل كتابة دانزيو ويمكن أن يستعمل كمثال على استعارات هذا الكاتب المرهفة . وسوف يحتج أصحاب العقول الوضعية قائلين بأن وصف السلام الريفي مباشرة سوف يكون سهلاً للغاية . فلماذا نختار أرنباً مستغرقاً في التأمل ليتوسط بيننا وبين السلام الريفي ؟ ولكن الشاعر يهمل مثل هذا التفكير . انه يود ان يقدم كل درجات التأمل المتنامي ، وكل لحظات الصورة ، وابتداء باللحظة التي يتقمص فيها السلام الحيواني سلام العالم .

اننا هنا قد أخذنا ندرك وظيفة العين المشاهدة التي ، ما دام ليس لديها ما تفعله ، توقفت عن النظر الى شيء بالذات ، وأخذت تنظر الى العالم . اننا لم نكن لنلقي بكل هذه الجذرية الى الحس البدائي لو أن الشاعر نقل الينا شيئاً من تأملاته الخاصة . ان هذا سوف يكون تجسيداً لمقولة فلسفية . ولكن حيوان الكاتب قد تحرر من ردود فعله للحظة : لم تعد عينه تراقب ، ولم تعد مسماراً في الآلة الحيوانية . ان عينه لا تأمر بالهرب . أجل ، ان هذه النظرة ، من حيوان مليء بالخوف هي لحظة تأمل مقدسة .

قبل هذا النص الذي أوردناه للكاتب بسطور قليلة ، وبينما الكاتب يتابع قلباً يعبر

عن ثنائية الرائي ـ المرئي ، رأى في عيني الأرنب الجميلتين ، الكبيرتين ، المطمئنتين الطبيعة المائية لنظرة حيوان نباتي :

« هاتان العينان الكبيرتان ، المبللتان . . . جميلتان مثل الغدران في أماسي الصيف بقصبها الذي يستحم بالماء ، الماء الذي يعكس ويشوه السماء بكاملها » .

في كتابي « الماء والأحلام »(L'eau et les rêves) جمعت العديد من الصور المائية حيث يكون الغدير هو عين المشهد الطبيعي بالذات ، والانعكاس في الماء هو المشاهدة الأولى التي يعاين بها الكون ذاته ، كما أن الجمال المتسامي للمشهد الطبيعي قد تم طرحه باعتباره جذر النرجسية الكونية . في (والدن) تابع ثورو تضخيم الصور بشكل طبيعي :

« البحيرة هي أجمل وأكثر ملامح المشهد الطبيعي تعبيراً . انها عين الأرض ، التي تنظر الى حيث يقيس الرائي عمق طبيعته » .

ومرة أخرى يستعاد جدل الاتساع والعمق . من الصعب أن نحدد أين يبدأ هذان التضخيمان ،واحد للعين الحادة جداً ، والآخر للمشهد الطبيعي الذي يرى نفسه بدون وضوح تحت الجفنين الثقيلين لمياهه الراكدة . ولكن كل قاعدة من قواعد المتخيل هي بالضرورة فلسفة وفرة ، ومقدر لكل الصور أن تكبر .

ان الشاعر المعاصر يستعمل عبارات أكثر انضباطاً ، ولكنه يقول شيئاً قريباً من هذا ، كما في هذا البيت للشاعر جان لسكور :

أعيش في طمأنينة أوراق الشجر والصيف ينمو .

طمأنينة أوراق الشجر الخضراء . المعاش فيها والنظرة المطمئنة المكتشفة في أكثر العيون تواضعاً هما الصناع المهرة للاتساع الكبير . هذه الصور تجعل العالم ينمو ، وكذلك تجعل الصيف . في ساعات معينة يبث الشعر موجات من الهدوء ، وبسبب كونه متخيلاً ، يصبح الهدوء انبثاقاً للوجود . إنه يشبه قيمة مسيطرة ، رغم الحالات الدنيا للوجود ، ورغم العالم المضطرب . لقد تضخم الاتساع من خلال التأمل ، والموقف التأملي هو قيمة انسانية تبلغ حداً من العظمة يتيح لها أن تضفي اتساعاً هائلاً على انطباع ، يجعل لعالم النفس الحق ، أن يعلن عن كونه عابراً وخاصاً . ولكن القصائد هي حقائق انسانية ، ولا يكفي اللجوء إلى الإنطباعات لتفسيرها . يجب أن تعاش القصائد بكل اتساعها الكبير .

الفَصْل التّاسِع

جدل الداخل والخارج

الجغرافيات الحزينة للحدود الانسانية . . . .
(بول ايلوار)

لأننا نكون حيث لا نوجد .
(جان بيرجوف)

أحد مبادىء الممارسة التعليمية التي تحكمت
في طفولتي : لا تأكلي وفمك مفتوح .
(كوليت)

(1)

يشكل الخارج والداخل انقساماً جدلياً . ولكن هندستهما الواضحة تعمينا بمجرد أن نضعها في مستوى مجالات الاستعارة . لهذا الجدل حدة جدل النعم واللا ، التي تحسم كل شيء . واذا لم نأخذحذرنا ، فانها ستصبح أساساً للصور التي تتحكم في كل أفكار الايجابي والسلبي . يرسم المناطقة دوائر تفيض عن بعضها أو تنفي بعضها ، وتصبح أحكامهم واضحة على الفور . وحين يواجه الفلاسفة الخارج والداخل فانهم يفكرون بمصطلحات الوجود والعدم . وهكذا فان الميتافيزياء العميقة متجذرة في هندسة ضمنية ، تضفي ـ سواء أردنا أم لم نرد ـ مكانية على الفكر ، واذا كان عالم الميتافيزيا غير قادر على الرسم الهندسي ، فماذا سوف يظن ؟ المفتوح والمغلق ، تصبحان بالنسبة له ، أفكاراً ، استعارات يلصقها بكل شيء ، حتى بمذهبه . في محاضرة جان هيبولايت عن الهيكل الدقيق للإنكار (وهو مختلف تماماً عن الهيكل البسيط للإنكار) تحدث الفيلسوف عن « أسطورة أولى للخارج والداخل » . ويضيف : « تشعر بالدلالة الكاملة لأسطورة الخارج والداخل هذه في الاغتراب ، الذي أقيم على هذين المصطلحين . فوراء ما هو معبر عنه ، بخصوص صراعهما الشكلي ، يقع الاغتراب والعداء بين الاثنين » .

وهكذا فان تعارضا هندسياً بسيطاً يصبح مشوباً بالعدائية . ان التعارض الشكلي لا يستطيع أن يظل ساكناً . انه مهووس بالأسطورة . ولكن فعل الأسطورة ، عبر المنطقة

الواسعـة للخيال والتعبيـر ، يجـب ألا يُدرس من خلال أن ننسـب اليه الضـوء المزيف للحدوس الهندسية (1) .

« هذا الجانب » و« ما يتجاوزه » هما تكرارات باهتة لجدل الداخل والخارج : اذ كل شيء يتخذ شكلاً ، حتى اللانهاية . نحن نبحث عن تحديد الوجود ، وبهذا ، نتجاوز كل المواقف ، لنعطي موقف المواقف كلها . وجود الانسان يواجه وجود العالم ، وكأن الروح البدائية يسهل الوصول اليها . ان جدل (هنا) (وهناك) قد تم نقله الى مستوى المطلق ، حيث أصبح هذين الظرفين المكانيين ، السيئي الحظ مشحونين بقوى لا تخضع لأي توجيه ، قوى الحتمية الأنطولوجية . ان الكثير من المذاهب الميتـافيزيقية تحتـاج الى رسم خرائط لها . ولكن ، في مجال الفلسفة ، كل اختزال يكلف غالياً ، والمعرفة الفلسفية لا يمكن أن تتقدم من خلال تجارب مبرمجة .

(2)

أود أن أفحص عن قرب أكثر الاصابة الهندسية بالسرطان الـذي أصـاب النسيج اللحمي اللغوي للفلسفة المعاصرة .

لأنه يبدو بالفعل وكأن تركيباً اصطناعياً للجملة دمج الظروف والأفعال سوية على نحو أدى الى تشكيل الزوائد . ومن خلال زيادة عدد الواصلات (2) فان تركيب الجملـة يحصل على كلمات هي جمل بذاتها ، حيث تندمج الملامح الخارجية بالداخل . لقد أخذت اللغة الفلسفية تصبح لغة غروية (3) Aglutination .

وأحياناً يحدث العكس ، فبدلاً من دمج الكلمات سوياً فانها تفكك روابطها . مثال ذلك الكلمات التي يتغير معناها باضافة مقطع لها في البداية (مثل un - in - de الخ . .) أو مقطع في النهاية (مثل Less - ment الخ . .) . ان هذه تفكك الكلمات . (يسمى النوع الأول بالانجليزية Prefix والثاني Suffix - المترجم) . انها تفقد توازنها . أين ، مثلاً ، التأكيد الرئيسي في (الوجود - هناك) : أهو على الوجود أم هناك ؟ في هناك - ومن الأنسب أن نسميها هنا - هل أبحث أولاً عن وجودي ؟ أم أنني سوف أجد ، في وجودي ، فوق كل شيء ، يقيناً ثابتـاً في هنـاك ؟ على أية حال ، فان كلا من هذين المصطلحـين يضعف الآخر . أحياناً ننطلق الى هناك بقوة تجعل الوجوه الأنطولوجية للمسألة ، التـي

---

(1) يقدم هيبولايت لنا السايكولوجية العميقة للنفي المقلوب في مجال الانكار . وسوف أعطي أمثلة على هذا القلب على المستوى البسيط للصور .

(2) الر صلة هي الخط الذي يربط كلمتين (-) .

(3) لغة غروية بمعنى أن الجملة مبنية من أجزاء ملصقة ببعضها كما تلصق الأجزاء الخشبية بالغراء . « المترجم » .

تحت الدراسة ، تتلخص بحدة في تثبيت هندسي . وتكون النتيجة دوغماتية البناء اللغوي الفلسفي بمجرد النطق به . الصفة النغمية للغة الفرنسية تجعل Là (هناك) محملة بطاقة كبيرة ، ولذا فان الاشارة الى الوجود(L'être) بكلمة الوجود ـ هناك(Être - Là) يجعلنا نشير بقوة سوف تحيل المكان الأليف الى مكان متخارج .

ولكن ما الذي يعجلنا لإقامة هذه التخطيطات الأولية ؟ لقد تكوّن لدي انطباع أن فلاسفة الميتافيزيا قد توقفوا عن الاسترخاء اللازم للتفكير . للقيام بدراسة عن الوجود ، من الأفضل ـ في رأيي ـ ان نتابع كل الانحرافات الأنطولوجية لمختلف تجارب الوجود . ونقول (انحرافا) لأن تجارب الوجودالمبررة بالتعبير عنها « هندسياً » هي من أكثر التجارب فقراً . في اللغة الفرنسية يجب علينا أن نتأنى قبل أن ننطق الوجود ـ هناك Lêtre - Là .

ما دمنا في مصيدة الوجود ، فانه يتوجب علينا دوماً الخروج منها . وعندما نكون لتونا خارج الوجود ، فانه علينا دائماً أن نعود اليه . وهكذا ، ففي الوجود ، كل شيء يكون غير مباشر ، متكرر ، ملتو ومجرد كلام ؛ مسبحة من إقامات مؤ قتة ، قرار لقصيدة لا نهاية لها .

أية حلزونية تتجسد في الوجود الانساني[1] ! وكم من الديناميات المعكوسة يتواجد في هذه الحلزونية ! لم يعد باستطاعتنا أن نعرف على التو ان كنا نعدو نحو المركز أم كنا نهرب منه . والشعراء قد ألفوا وجود هذا التردد الوجودي ، وقصيدة جان تاردو مثال على ذلك :

حتى أتقدم ، فأني أسير بروتيني المضجر
اعصاراً مسكوناً بالجمود
ولكن في داخلي ، لا يوجد حدود بعد !

وهكذا ، فالوجود الحلزوني الذي يبدو من الخارج مركزاً متماسكاً ، سوف لن يصل أبداً الى نقطته المركزية . ان وجود الانسان هو وجود غير مستقر ، يقلقه دوماً كل تعبير عنه . في مملكة الخيال ، لا يكاد يوحي بالتعبير ، واذا بالوجود يحتاج الى تعبير آخر ، قبل أن يتوجب عليه أن يصبح وجوداً لتعبير آخر .

وأنا أرى أن الخلط الشفوي يجب تلافيه . ولا يوجد هنالك مزية للميتافيزيا في جعل تفكيرها مصبوباً في قوالب لغوية متحجرة ، بل العكس ، اذ على الميتافيزياء أن تستفيد من

---

(1) حلزونية ؟ لو ألغينا الهندسة من الحدوس الفلسفية ، فانها تعاود الظهور على الفور .

الطواعية المتطرفة للغات الحديثة ، وأن تحافظ على تناسق لغتها الأم ، وهذا ما فعله الشعراء الحقيقيون دائماً .

وحتى تستطيع أن تستفيد من كل دروس علم النفس الحديث وكل ما تمت معرفته عن الوجود الانساني من خلال التخليل النفسي ، فعلى الميتافيزيا أن تكون دائمة التحول بحسم وتصميم . ان عليها أن تكون حذرة من امتيازات البينة التي تتسم بها الحدسية الهندسية . فالمعاينة تقول أشياء كثيرة في وقت واحد . الوجود لا يرى ذاته . ربما كان يسمع ذاته وحسب . انه لا يتمايز ، وليس محدوداً بالعدم : لا نستطيع أبداً أن نكون على يقين من أننا عثرنا عليها ، أو من أننا وجدناه متماسكاً ، صلباً ، حين نصل الى مركز الوجود . واذا أردنا تحديد الوجود الانساني ، فلن نستطيع التيقن أبداً من كوننا قد اقتربنا من « أنفسنا » . حين « ننسحب » داخل ذواتنا ـ لن نستطيع التيقن من أننا نتجه إلى مركز الحلزونية ، لأنه كثيراً ما يكون الوجود ضياعاً ونحن في قلب الوجود داته . وأحياناً يمتحن الوجود التناسق من خلال التواجد خارج ذات الوجود . وفي أحيان أخرى ، أيضاً ، يكون الوجود منغلقاً على ذاته ، كما يبدو من الخارج ، وفيما بعد سوف أورد نصاً شعرياً يكون فيه السجن سجناً من الخارج .

حين نضاعف الصور ، فنأخذها من مناطق الأضواء والأصوات والحرارة والبرودة ، فسوف نجهز أنطولوجية ابطأ ، ولكنها سوف تكون أكثر رسوخاً من الأنطولوجيا التي تعتمد على الصور الهندسية .

أحببت أن أورد هذه الملاحظات العامة لأنه من وجهة نظر التعابير الهندسية ، يصبح جدل الخارج والداخل مدعوماً بهندسة مفروضة ، حيث تكون الحدود حواجز . علينا أن نتحرر من كل ما يتصل بالحدوس المحددة ـ والهندسة تسجل حدوساً محددة ـ اذا ما أردنا أن نتابع اقتحامات الشعراء الجريئة (كما سنفعل فيما بعد) الذين يدعوننا الى رفاهة تجربة الالفة ، والى « انفلات » الخيال . علينا أن نلاحظ في البداية ان مصطلحي « الخارج » و« الداخل » يطرحان مشكلات أنثروبولوجيا ميتافيزيقية غير متماثلة . ان نجعل الداخل محدداً والخارج شاسعاً هي المهمة الأولى ، بل المسألة الأولى ـ فيما يبدو ـ لأنثروبولوجيا الخيال . ولكن الصراع بين المحدد والشاسع ليس صراعاً حقيقياً . فمع أبسط لمسة يضطرب الاتساق . والحال دائماً كذلك : الداخل والخارج لا يلتقيان ، بنفس الطريقة ، النعوت المميزة لمقاييس ولائنا . كما أننا لا نعيش النعوت المميزة المتصلة بالداخل والخارج على نحو متماثل . كل شيء ، حتى الحجم هو قيمة انسانية ، وقد بينا في فصل سابق أن المتناهي في الصغر يستطيع أن يكدس حجماً . انه ـ المتناهي في الصغر ـ شاسع بطريقته الخاصة .

على أية حال ، فالداخل والخارج ، كما نعايشهما بواسطة الخيال ، لم يعد بالاستطاعة طرحهما من خلال تبادليتهما البسيطة . ولهذا ، فاننا حين نحذف الاحالات الهندسية ، عندما نتحدث عن تعابير الوجود الأولى ، وذلك من خلال اختيار بدايات أكثر تحديداً وأكثر دقة ظاهراتية ، عندها سوف نتبين ان جدل الداخل والخارج يتضاعف مع تنوع الفروق الدقيقة التي لا حصر لها .

وطبقاً لمنهجي أود أن أبحث أطروحتي على أساس مثال من الجماليات المحددة . ولهذا فسوف أطالب شاعرنا أن يمدنا بصورة جديدة على نحو كاف في ملامح وجودها الدقيق لتكون درساً في التضخيم الأنطولوجي . ومن خلال جدة الصورة وتضخيمها ، سوف نتأكد أن ترددإتها ستترجع فوق أو على هامش يقينيات معقولة .

(3)

هذه قصيدة نثر للشاعر هنري ميشو :

« المكان ، ولكنك عاجز حتى عن تصور الداخل ـ الخارج المخيف الذي يكونه المكان الحقيقي .

بعض (الظلال) خاصة ، وهي تحتشد وتتأهب للمرة الأخيرة ، تقوم بجهد يائس « لتوجد كوحلة مفردة » . ولكنها تندم على هذا اليوم . قابلت واحدة منها .

محطمة بالعقاب ، استحالت صوتاً مدوياً . عالم واسع جداً سمعه ، ولكن هذا العالم لم يعد موجوداً اذ تحول ببساطة الى مجرد صوت ، كان من المفروض أن يرعد لقرون أخرى ، ولكنه كان مقدراً له أن يموت كلية ، وكأنه لم يوجد قط » .

لو تفحصنا عن قرب الدرس الفلسفي الذي يلقيه علينا الشاعر في هذه القصيدة ، فسوف نجد فيها روحاً قد فقدت « الوجود ـ هناك » الخاص بها ، روحاً تدنت الى حد السقوط من وجود ظلها لتختلط باشاعات الوجود ، على شكل صوت عديم المعنى ، لهمهمة مرتبكة لا يستطاع تحديد مكانها . كانت في يوم ما ، ولكن ، ألم تكن هي مجرد الصوت الذي تحولت اليه ؟ ألا تعني معاقبتها انها أصبحت مجرد صدى للصوت عديم المعنى وعديم الفائدة الذي كانته مرة ؟ ألم تكن في السابق ما هي عليه الآن : صدى صوتياً مدوياً من أقباء الجحيم ؟ انه محكوم عليها أن تردد كلمة نيتها الشريرة ، وربما لكونها كلمة مطبوعة في الوجود ، فهي قد أطاحت بالوجود[1] .

ونحن في الجحيم ، وجزء منا في الجحيم دائماً ، محاصرون ، كما نحن ، في عالم

---

(1) كتب بيير ريفردي : « عندما أفكر بأن مجرد كلمة ، اسم ، تكفي لجعل الجدران الفاصلة لقوتك تتهاوى » .

النوايا الشريرة . هل نستطيع خلال الحدس الساذج أن نحدد مكان الشر ، الذي لا حدود له ، في الجحيم ؟ هذه الروح ، هذا الظل ، صوت الظل هذا الذي - كما يقول لنا الشاعر - يرغب في اتحاده ، الذي قد نستطيع سماعه من الخارج دون أن نستطيع التأكد من كونه موجوداً في الداخل . ان هذا « الداخل - الخارج المخيف » للكلمات غير المنطوقة وللنوايا غير المتحققة ، يقوم الوجود بهضم لاشيئيته ببطء ، ان عملية تحوله الى لا شيء سوف تستمر « لقرون » . ان دوي اشاعات الوجود مستمر في داخل ذاته . الزمان والمكان . والروح تلم شمل قوتها الباقية ، ولكن دون جدوى . لقد أصبحت عودة الى الوراء لوجود يتلاشى . الوجود هو على التوالي التكثيف الذي يتبعثر من خلال انفجار ، والتبعثر الذي ينساب عائداً الى المركز . الخارج والداخل متآلفان - انهما دائماً على استعداد دائم لتبادل أماكنهما حتى يتبادلا العداوة . اذا تواجد سطح يفصل بين الداخل والخارج فهذا السطح مؤلم على الجانبين . عندما نعايش قصيدةهنري ميشو فنحن نمتص مزيجاً من الوجود والعدم الامكان . « الوجود - هناك » يتأرجح ويرتعش . المكان الأليف يفقد وضوحه ، في حين ان المكان الخارجي يفقد عدميته ، والوجود العدمي هو المادة الخام لامكانية الوجود . اننا مشطوبون من منطقة الأمكان .

أين يجب أن نعيش في دراما الهندسة الحميمة هذه ؟ ان نصيحة الفيلسوف بالانسحاب الى الداخل لنأخذ مكاننا في الوجود ، تفقد قيمتها وحتى دلالتها حين نكون قد عشنا للتو تجربة أكثر صور « الوجود - هناك » تماسكاً ، معايشة من خلال الكابوس الأنطولوجي لهذا الشاعر .

على أية حال ، دعونا نلاحظ أن رؤية هذا الكابوس ليست مخيفة . الخوف لا يأتي من الخارج ، ولا هو مكون من ذكريات قديمة . ليس له ماض ، ولا فسلجة . ولا يجعلنا نختنق بالمفاجأة . الخوف هنا هو ذاته . أين المهرب ، وأين الملاذ ؟ في أي مأوى نلوذ ؟ المكان ليس سوى « داخل - خارج مخيف » .

والكابوس بسيط لأنه جذري . اننا سوف نحيل التجربة الى تجربة ذهنية اذا قلنا أن هذا الكابوس نتيجة لشك مفاجيء بيقينية الداخل وتمايز الخارج . ما يقدمه لنا هنري ميشو كقَبْلية (a priori) للوجود هي الزمان - المكان الكامل للوجود المبهم . وفي هذا المكان المبهم فقد العقل وطنه الهندسي وتاهت روحه .

دون شك أننا لسنا ملزمين بالمرور من الباب الضيق لقصيدة كهذه . ان فلسفات العذاب تحتاج الى مبادىء أقل تبسيطاً . انها لا تركز اهتمامها على نشاط الخيال العابر ، وذلك لأنها تحفر العذاب في قلب الوجود قبل أن تتجسد الصور بزمن طويل . الفلاسفة يعالجون العذاب ، وكل ما يرونه في الصور هو كونها توضيح لسببيتها . لا يكترثون

لمعايشة وجود الصورة .

ان على ظاهراتية الخيال أن تتولى مهمة الامساك بهذا الوجود العابر . والحق ، ان الظاهراتية قادرة على الاستفادة من ايجاز الصورة بالذات . ما يفاجئنا ، هنا ، هو أن الوجه الميتافيزيقي ينبع من نفس مستوى الصورة بالذات ، من على نفس مستوى الصورة التي تزعج مفاهيم المكانية المعتبرة بشكل عام انها قادرة على تخفيف هذه الانزعاجات ، وعلى أن تعيد العقل الى حالة من الجمود اللامبالي بالمكان (الذي ليس عليه أن يحدد ، مكانياً ، الأحداث الدرامية) .

وأنا شخصياً أرحب بصورة الشاعر هذه كنوع من الحماقة التجريبية ، مثل قطعة حشيش يستحيل دونها الدخول الى مملكة الخيال . وكيف لنا أن نتلقى صورةمبالغاً فيها ، ان لم نزد قليلاً في تضخيمها من خلال تشخيص هذه المبالغة ؟ ان المكسب الظاهراتي يتضح على الفور : باطالة أمد المبالغة قد نحظى بتحاشي عادات الاختزال . ففي منطقة الصور المكانية يكون الاختزال سهلاً وعادياً . سوف يكون هنالك دائماً شخص ما يلغي كل التعقيدات ويرغمنا على الانصراف بمجرد ذكر المكان ـ سواء كان مجازياً أم لا ـ أو ذكر صراع الداخل والخارج . واذا كان الاختزال سهلاً ، فان التضخيم يصبح أكثر أهمية بالنسبة للظاهراتية . وهذه مسألة مرغوبة جداً ، كما يبدو لي ، لتحديد الصراع بين الاختزال الانعكاسي (1) والخيال المحض . وعلى أية حال فان اتجاه التفسير في التحليل النفسي ـ وهو أكثر تحرراً من النقد الأدبي الكلاسيكي ـ ينحو الى انتهاج مخطط الاختزال . الظاهراتية وحدها التي تلتزم بمبدأ فحص وامتحان الوجود السايكولوجي للصورة ، قبل أن تقدم على أي اختزال . ان جدل ديناميات الاختزال والمبالغة يلقي ضوءاً على جدل التحليل النفسي والظاهراتية . ان الظاهراتية بالطبع ، هي التي تقدم لنا الايجابية النفسية (Psychic Positivity) للصورة . دعونا ، اذن ، نحول دهشتنا الى اعجاب . بل نستطيع أن نبدأ بالاعجاب . وبعد ذلك سوف نرى ان كنا نعتقد أم لا بضرورة تنظيم خيبة أملنا خلال النقد والاختزال . وحتى نستفيد من هذا الاعجاب الايجابي والفوري فان علينا أن نتابع الدافع الايجابي للمبالغة فقط . انني أقرأ قصيدة ميشو المرة بعد المرة ، فأقبلها كفوبيا (2) Phobia للمساحة الداخلية ، كأن ابتعاداً معادياً قد أصبح بالفعل خانقاً في داخل الزنزانة الصغيرة المتمثلة في المكان الداخلي . من خلال هذه القصيدة وضع هنري ميشو في داخلنا الخوف من الأماكن المغلقة Claustrophobia والخوف من الأماكن المفتوحة agoraphobia جنباً الى جنب ؛ وهو بهذا قد هوّل الخط الفاصل بين الداخل والخارج .

---

(1) الفوبيا مرض نفسي يصيب المريض برعب غير منطقي من أشياء محددة . « المترجم » .

(2) بمعنى رد الفعل التلقائي ، بسبب رد فعل انعكاس شرطي . « المترجم » .

وبفعله هذا ـ من منطلق سايكولوجي ـ حطم اليقينيات الكسولة ، للحدوس الهندسية ، التي يسعى علماء النفس بواسطتها للتحكم بمكان ، وحتى مجازياً لا شيء له صلة بالالفة يمكن احتجازه داخل مكان مغلق ، كما أنه يستحيل تحقيق الانسجام (بقصد تحديد العمق) بين الانطباعات التي يتوالى انبثاقها .

وكمثال جيد على الملاحظة الظاهراتية نورد النص التالي للشاعر الرمزي اندريه فونتيناس : « زهرة الثالث اكتسبت حياة جديدة عندما أصبحت تويجاً . . . . » .

ولهذا فعلى فيلسوف الخيال أن يتابع الشاعر الى الحدودالقصوى لصوره ، دون أن يحاول قط أن يختزل تطرفها ، لأن هذا التطرف هو الظاهرة المحددة للدافع الشعري .

في رسالة الى كلارا ريلكه ، كتب ريلكه يقول :

« الأعمال الفنية تنبثق دائماً من أناس واجهوا الخطر ، ووصلوا الى النهاية القصوى للتجربة ، وصلوا الى نقطة لا يستطيع أي كائن انساني أن يتجاوزها . وكلما ازدادت جرأة الانسان على التوغل ، كلما أصبحت الحياة أكثر جدارة بالاحترام وأكثر ذاتية وأكثر تفرداً » .

ولكن هل من الضروري أن نبحث عن خطر أكثر من خطر الكتابة ، من التعبير عن الذات ؟ ألا يضع الشاعر اللغة في خطر ألا يقول كلمات خطرة ؟ أليست الحقيقة المعروفة منذ زمن بعيد ، وهي أن الشعر هو صدى عذاب القلب قد أضفت على الشعر نسقاً دراميا محضاً ؟ عندما نعيش بشكل حقيقي صورة شعرية فاننا نتعلم أن نعرف أن في واحد ، من أليافها الصغيرة ، صيرورة وجود متجسد في وعي باضطراب الوجود الداخلي . يصبح الوجود هنا حساساً الى درجة أن كلمة واحدة تقلعه وتفسد نظامه . لقد أضاف ريلكه في نفس الرسالة :

« هذا النوع من الفوضى ، الخاص بنا ، يجب أن ينعكس في أعمالنا » .

المبالغة في الصور (طبيعي) الى حد أن الشاعر مهما كان أصيلاً ، فاننا نجد نفس هذا الدافع عند شاعر آخر . ان بعض الصور التي يستعملها جول سوبرفيل ، مثلاً ، يمكن مقارنتها مع صورة ميشو التي درسناها . فسوبرفيل أيضاً يضع جنباً الى جنب الخوف من الأماكن المغلقة والخوف من الأماكن المفتوحة حين يقول :

« انفساح المكان أكثر مما يجب يشعرنا بالاختناق أكثر من المكان الأضيق مما نحتاج » .

وسوبرفيل أيضاً يعرف « الدوار الخارجي » ، كما يتحدث في موضع آخر عن

« الاتساع الداخلي » . وهكذا فان مساحتي الداخل والخارج يتبادلان دوارهما .

وفي نص آخر لسوبرفيل ، أشار اليه سينيشال في كتابه عن سوبرفيل ، « السجن من الخارج » . فبعد أن سار سوبرفيل طويلاً جداً على ظهور الخيل في سهول أمريكا الجنوبية المعشوشبة ، المترامية الأطراف كتب يقول :

« وبسبب المسيرة اللانهائية على ظهور الخيول والحرية اللانهائية بالتحديد ، وبسبب الأفق الذي لا يتغير ، رغم ركض خيولنا اليائس ، فان سهل البامبا اتخذ طابع السجن بالنسبة لي ، سجن أكبر من السجون الأخرى » .

(4)

اذا كنا خلال الشعر نعيد لفاعلية اللغة قدرتها على حرية التعبير ، يتوجب علينا اذن أن نتفحص استعمالات الاستعارات المتحجرة . مثال ذلك : حين يلعب المفتوح والمغلق دوراً مجازياً ، فهل يتوجب أن نصلّب المجاز والاستعارة أونليّنهما ؟ هل نردد مع علماء المنطق أن الباب اما أن يكون مفتوحاً أو مغلقاً ؟ وهل سنجد في مثل هذه المقولة أداة فعالة بحق في تحليل الأشواق الانسانية ؟ على أية حال ، فان أدوات تحليل كهذه يجب أن تصقل في كل مرة تستعمل فيها . كل استعارة يجب أن تعود الى طبيعة سطحها ، أي أن تنتزع من كونها عادة تعبير وتتحول الى واقعية التعبير . لأنه من الخطورة ، حين نعبر عن أنفسنا ، أن نلتزم بالجذور فقط .

ان ظاهراتية الخيال الشعري تتيح لنا أن نستكشف الوجود الانساني باعتباره وجوداً لسطح ، سطح يفصل منطقة التماثل عن منطقة الغيرية . وعلينا ألا نغفل أن منطقة السطح هذه المشحونة بالاحساس ، هذا السطح السابق للوجود ، يفرض على الانسان أن يتحدث الى الآخرين ، أو على الأقل ، أن يتحدّث لنفسه ، وأن عليه أن يكون في تقدم دائم . من خلال هذا التكييف ، يتحكم عالم الكلام بكل ظاهرة الوجود ، أعني ، الظاهرة الجديدة . فبواسطة اللغة الشعرية تتدفق موجات الجدة فوق سطح الوجود . واللغة ذاتها تحمل في داخلها جدل المفتوح والمغلق . فمن خلال المعنى تنغلق ،في حين انها من خلال التعبير الشعري تنفتح .

سوف يكون مخالفاً لطبيعة دراستي أن الخص هذا كله بمعادلات . فأعرف وجود الانسان مثلاً بأنه وجود ابهام . انني أجيد ، فقط ، العمل في فلسفة تفاصيل . اذن ، فعلى سطح الوجود ، في المنطقة التي يرغب فيها الوجود أن يكون مرئياً ومخفياً في الوقت ذاته ، تصبح حركات الانفتاح والانغلاق كثيرة ومعكوسة ، ومشحونة بالتردد الى حد يجعلنا قادرين أن نخرج بالمعادلة التالية : الانسان وجود نصف مفتوح .

(5)

ولكن كم من أحلام اليقظة يتوجب علينا أن نحلل تحت هذا العنوان البسيط : الأبواب ! لأن الباب كون كامل للنصف مفتوح . الواقع ، انه أحد صور النصف مفتوح الرئيسية ، أصل حلم اليقظة بالذات الذي يجمع الرغبات والغوايات : الاغراء بفتح الأعماق القصوى للوجود والرغبة في قهر الوجود المتكتم . الباب تخطيط لامكانتين قويتين ، تصنفان بحدة نمطين من أحلام اليقظة . في بعض الأحيان تكون مغلقة ، متربة ، مقفلة . وفي أحيان أخرى يكون مفتوحاً ، مفتوحاً الى أقصى حد .

ثم تأتي ساعات الادراك المتخيل الأكثر أهمية . في ليالي أيار ، حين يكون الكثير من الأبواب مغلقة ، فان واحداً منها غير مغلق تماماً . ما علينا الا أن ندفعه دفعة بسيطة ! والمفاصل مزيتة . وعندها يصبح مصيرنا واضحاً .

كم من الأبواب هي أبواب تردد ! كتب الشاعر الحاني الرقيق جان بيليرين :

الباب يتشممني ، انه يتردد .

في هذا البيت قدر من نقل الاحساس الانساني الى شيء ، يصل الى حد يجعل القارىء الذي يمنح أهمية للموضوعية يرى ـ في هذا البيت ـ مجرد عبث ذهني . اذا كان هنالك أصل في الميثولوجيا القديمة لهذه الوثيقة فسوف نجد أن الاستعداد لقبولها يتم بسرعة أكبر . ولكن ما الذي يمنعنا من اعتبار بيت الشعر هذا عنصراً صغيراً في ميثولوجيا تلقائية ؟ ماذا يعوقنا عن الاحساس بان آله عتبة صغيرة يتجسد في الباب ؟ ونحن لا نحتاج للعودة الى الماضي البعيد ، الماضي الذي لم يعد ينتمي الينا ، لاكتشاف خصائص مقدسة منسوبة الى العتبة . كتب بورفيرس في القرن الثالث : «العتبة شيء مقدس» . ولكن حتى لو أن المعرفة المستمدة من الكتب لا تسمح لنا بالرجوع إلى قدسيات كهذه ، فلماذا لا نستجيب لقدسيات من خلال الشعر ، خلال قصيدة من زماننا ملونة بالخيال ، والتي قد تكون منسجمة مع القيم البدئية .

هنالك شاعر ، لم يخطر زيوس بباله ، اكتشف جلال العتبة داخل نفسه وكتب التالي :

أجد نفسي أعرف العتبة
بكونها مكانية هندسية
للمجيء والذهاب
في بيت أبي .

(ميشيل بارو)

وماذا عن الأبواب المثيرة لحب الاستطلاع ، التي أغرت الوجود بلا شيء ، بفراغها ، بالمجهول الذي لا يمكن حتى تخيله ؟ أليس في ذكريات كل واحد منا حجرة ذي اللحية الزرقاء التي يجب ألا تفتح ولا حتى نصف فتح ؟ أو ـ وهو نفس الشيء بالنسبة لفلسفة تؤ من بأولية الخيال ـ أن نتخيل حجرة بحيث لا ينبغي أن نتخيل فتحها أو نصف فتحها ؟

كم يصبح كل شيء محدداً في عالم الروح حين يكون شيئاً . مجرد باب ، قادر على اعطاء صور التردد ، الاغواء ، الرغبة ، الأمان ، الترحيب والاحترام . لو أننا طولبنا بتعداد كل الأبواب التي غلقناها والتي فتحناها ، وتلك التي نود أن نعيد فتحها ، فيتوجب علينا أن نسرد قصة حياتنا بكاملها .

ولكن هل الذي يفتح الباب هو نفس الذي يغلقه ؟ ان الايماءات التي تجعلنا واعين بالأمان والحرية تنغرس جذورها في أعمق عمق الوجود حقاً ، انه بسبب هذا « العمق » بالذات تصبح رمزية بشكل اعتيادي . ولهذا فان رينيه تشار يأخذ موضوع احدى قصائده من عبارة البرت الكبير هذه :

« عاش في المانيا مرة توأمان ، احدهما فتح الأبواب من خلال لمسها بذراعه اليمنى ، وآخر أغلقها بلمسها بذراعه اليسرى » .

ان خرافة كهذه ، يتناولها شاعر ، من الطبيعي ألا تكون مجرد اسناد . انها تساعد الشاعر على أن يشحن العالم الذي بين يديه ، ويرهف رموز الحياة اليومية . ان الخرافة القديمة تصبح جديدة تماماً عندما يتبناها الشاعر . انه يعلم أن هنالك (وجودين) في الباب ، وان الباب يثير فينا أحلاماً ذات اتجاهين ، أحلاماً رمزية بشكل مزدوج .

وعلى أي شيء ، وفي أي اتجاه تنفتح الأبواب ؟ هل تنفتح لعالم البشر ، أم لعالم الوحدة ؟ كتب رامون جوميزدي لا سيرنا يقول :

« الأبواب التي تنفتح على الريف تبدو وكأنها تمنح حرية من وراء ظهر العالم » .

(6)

بمجرد أن تظهر كلمة (في) في تعبير حتى نجد أن الناس يميلون ألا يأخذوا حرفياً (واقعية التعبير) ، ويترجمون ما يعتبرونه لغة مجازية الى لغة معقولة . ليس من السهل علي ، بل يبدو لي لا طائل وراءه ، أن أتابع ، مثلاً ، الشاعر ـ سوف أقدم وثائق حول هذا الموضوع ـ الذي يقول أن بيت الماضي حي في رأسه . انني أفسر ذلك على الفور : الشاعر يريد أن يقول ببساطة أن ذكرى قديمة ما زالت محفوظة في ذهنه . ان الطبيعة

التضخيمية للصورة التي تسعى لزعزعة العلاقة بين المحتوى والذي يحتويه قد تبدو فعلا ذهنياً للخلط بين الصور . اننا سوف نكون أكثر تسامحاً لو أننا قرأنا شرحاً لمرض الحمى . فمن خلال متابعة متاهة الحمى التي تنساب عبر الجسد ، وباستكشاف « مراكز الحمى » ، أو الآلام التي تسكن ضرساً ، نستطيع أن نعرف أن الخيال يموضع الألم ويخلق ويحدد التشريح الخيالي . ولكنني لن ألجأ في هذا الكتاب الى الوثائق البالغة الكثرة التي يمدنا بها الطب العقلي . انني أفضل تأكيد قطيعتي مع السببية برفض كل أنواع السببية العضوية . لأن المسألة التي أدرسها هي بحث صور الخيال الخالص الحر ، خيال يحررنا وليس له علاقة بالاثارات العضوية .

ان وثائق الجمالية المطلقةموجودة . والشاعر لا ينكمش خوفاً أمام تكامل معكوس . فهو لا يخطر بباله أنه يفضح رجالاً محترمين . وخلافاً للحس السليم العادي جداً ، فانه يعيش ، بالفعل ، الانقلاب المعكوس للأبعاد ، وعكس منظور الداخل والخارج .

ان الطبيعة الغريبة للصورة لا يعني أنها تخلق بشكل اصطناعي لأن الخيال هو أكثر الملكات طبيعية . لا شك أن الصور التي أنوي دراستها لا تندرج في سايكولوجية المشروعات ـ حتى المشروعات الخيالية . وذلك لأن كل مشروع هو خليط من الصور والأفكار التي تتطلب معرفة بالواقع . ولهذا فلا حاجة لادراجه في مسألة الخيال المحض . بل أمر لا فائده منه أن نستكمل صورة ، أو أن نحافظ عليها . كل ما نريده منها أن توجد .

ولذا ، فلندرس بكل البساطة الظاهراتية الوثائق التي يمدنا بها الشعراء .

قال ترستان تزارا :
تواضع بطيء يتخلل الحجرة
يسكن في داخلي ، في راحة يد الطمأنينة .

لاستخراج دلالةمن حلمية صورة كهذه علينا في البداية أن نضع أنفسنا في « راحة يد الطمأنينة » أي أن ننسحب داخل أنفسنا ، ونكثف ذواتنا وجودياً في الطمأنينة ، وهو أكثر الأرصدة توفراً لكل انسان . عندها يتدفق الينا المجرى العظيم للتواضع البسيط الموجود في الحجرة الصامتة . فتصبح الفة الحجرة الفتنا . وبالتالي ، يصبح المكان الأليف هادئاً وبسيطاً الى حد أن كل هدوء الحجرة يتموضع ويتمركز فيه . الغرفة صارت غرفتنا بعمق ، صارت في داخلنا . فلا نعود نراها . ولا تعود تحددنا لأننا في العمق الأقصى لطمأنينتها ، في الطمأنينة التي أضفَتْها علينا . وتجيء حجراتنا السابقة لتندرج في سياق حجرتنا . كم أصبح كل شيء بسيطاً !

في نص آخر ، أكثر الغازاً بالنسبة للعقل الموضوعي ، ولكنه واضح تماماً لأي انسان يدرك ويحس المسح التحليلي للصور المعكوسة ، كتب تزارا :

سوق الشمس جاء الى حجرتي
وجاءت الغرفة الى رأسي المليء بالأزيز .

حتى نستطيع قبول وسماع هذه الصورة ، علينا أن نعيش تجربة هبوط الشمس وهي تئز حين تدخل حجرتنا التي نكون فيها وحيدين ، لأن الشعاع الأول في الحقيقة يصفع الجدار . هذه الأصوات يمكن سماعها أيضاً ـ فوق الحقيقة وتجاوزاً لها ـ بواسطة الـذين يعرفون أن كل شعاع من أشعة الشمس يحمل معه نحلا . عندها يأخذ كل شيء في الأزيز ويصبح الرأس خلية نحل ، خلية نحل أصوات الشمس .

في بـــداية نقول أن صورة تزارا مشحونة بالسوريالية . ولكن اذا شحناها أكثر من ذلك ، وضاعفنا شحن الصورة وتجاوزنا الحواجز التي وضعها النقد ، عندها ندخل فعلاً في النشاط السوريالي للصورة المحضة . وبهذا نبرهن أن طبيعة المبالغة في الصـورة نشطـة ومعدية (أي ينتقل بسهولة الى الآخرين) . هذا يعني أن البداية جيدة : الحجرة المشمسة تئز في رأس الحالم .

سـوف يقـول عالـــم النفس ان كل ما فعلتــه في تحليلي هو ايراد « تــداعيات » بمجازفة تخطت حدود المنطق . وسوف يوافق المحلل النفسي على « تحليل » هذه المجازفة ، انه متعود على ذلك . وكل من عالم النفس والمحلل النفسي ، اذا ما اعتبر الصورة عرضاً مرضياً سوف يحـــاول ايجاد أسباب ودوافع لها . أما الظاهراتي فله وسيلة مختلفة . انه يأخذ الصورة كما هي ، كما أبدعها الشاعر ، ويحاول أن يجعلها صورة له ، وأن يتغذى بهذه الفاكهة النادرة . انه يدفع الصورة الى أقصى حدود ما يستطيع تخيله . وهو وأن لم يكن شاعراً فهو قد يحاول أن يكرر خلق الصورة لنفسه ، وأن يواصل لنفسه تضخيمها ، ان استطاع . التداعي هنا لا يكون عشوائياً ، بل مراداً ، ومطلوباً . انه تكوين شعري ، شعري بالتحديد . انه التسامي الذي تخلص نهائياً من الأثقال العضـوية والنفسية التـي يرغب الانسان في التحرر منها . وبكلمة أخرى ، انه مطابق للتسامي المحض .

بالطبع ، لا يتم تلقي الصورة على نفس النحو في كل يوم . فمن ناحية مادية ، الصورة لا تكون موضوعية قط . تعليقات أخرى يمكن أن تجددها . وحتى نتلقاها بطريقة صحيحة فعلينا أن نكون في مزاج مناسب لأعلى درجات الخيال .

اذا لمستنا بركة ذلك الخيال الجموح مرة ، فاننا نشعر به في حضور الصور البسيطة التي يضع العالم الخارجي من خلالها عناصر مكانية ذات ألوان صارخة في قلب وجودنا .

ان الصورة التي يجسد بها بير ـ جان جوف وجوده السري هي واحدة من هؤلاء . انه يضعها في زنزانته الأكثر الفة :

زنزانة نفسي تملأ بالتساؤل

جدار سري المدهون باللون الأبيض .

قد تكون الحجرة التي يتابع فيها الشاعر حلمه غير « مدهونة بأبيض » . ولكن الحجرة التي يكتب فيها هادئة الى حد تستحق أن يطلق عليها اسم الحجرة « المنزوية » ! انه مسكونة بفضل الصورة كما يسكن الانسان صورة « في الخيال » .

هنا يقطن الشاعر الصورة ـ الزنزانة ، وهذه الصورةلا تغير وضع الواقع . وسوف يكون أمراً مضحكاً أن نسأل الحالم عن ابعادها . فهي لا تعطي نفسها للحدس الهندسي ، بل هي اطار صلب للوجود السري . والوجود السري يشعر بأنه محمي بواسطة بياض الدهان الجيري أكثر مما هو محمي بالجدران المتينة. زنزانة السر بيضاء. إن قيمة واحدة تكفي لتقيم ترابطاً بين أحلام لا حصر لها . ان الحال دائماً هكذا ، فالصورة الشعرية تحت سيطرة صفة زادت حدة .

إن بياض الجدران وحده يحمي زنزانة الحالم ، فهو أقوى من كل هندسة ، وجزء من زنزانة الالفة .

مثل هذه الصور تفتقد التوازن . فبمجرد أن نبتعد عن التعبير كما هو ـ أي كما قدمه الشاعر ـ بكل تلقائيته فاننا نجازف بأن نعود للمعنى الحرفي . ونجازف أيضاً بأن نشعر بالضجر من كتابة غير قادرة على تكثيف حميمية الصورة. ان علينا أن ننسحب بعمق داخل انفسنا ، لنقرأ هذه الفقرة التي كتبها موريس بلانشو في نسقها الوجودي الذي كتبت فيه :

« بالنسبة لهذه الحجرة ، المغمورة في ظلمة تامة ، عرفت كل شيء . لقد دخلتها ، وحملتها في داخلي ، وجعلتها تعيش حياة ليست بالحياة ، بل أقوى من الحياة ، والتي لا تستطيع قوة في الدنيا أن تزيلها » .

أشعر بأن هذه التكرارات ، أو بدقة أكثر ، هذه التقوية المستمرة لصورة دخلها انسان (ليس لحجرة دخلها انسان ، حجرة يحملها المؤلف في داخله ، والذي جعلها تعيش بحياة لا توجد في الحياة) أشعر ، كما قلت ، ان الكاتب لم يكن يريد مجرد وصف مكانه الذي يألفه . الذاكرة سوف تثقل هذه الصورة بحشوها بذكريات مركبة في فترات زمنية متعددة . هنا كل شيء أكثر بساطة . بساطة أكثر جذرية . ان حجرة بلانشو هي مأوى مكانه الحميم ، حجرته الداخلية . نحن نشارك في صورة الكاتب ، والفضل في ذلك يعود إلى ما سوف نضطر الى تسميته صورة عامة،أي أنها صورةتمنعنا المشاركة

والانخراط فيها من خلطها بالعمومية . اننا نجعل هذه الصورة العامة فردية على الفور . اننا نعيش فيها وندخلها كما دخل بلانشو صورته . لا الكلمة ولا الفكرة تكفي هنا ، اذ على الكاتب أن يساعدنا على جعل المكان معكوساً ، وتجنب الوصف ، حتى يكون بامكاننا أن نعيش تجربة أكثر صدقاً في هرمية الطمأنينة .

كثيراً ما تكون حقيقة التركيز ذاتها في أكثر أماكن الالفة تحديداً هي سبب يستمد منه جدل الداخل والخارج قوته . نشعر بهذه المرونة في نص ريلكه التالي :

« لا يوجد تقريباً فراغ هنا ، فتشعر بالطمأنينة تقريباً لفكرة أنه من المستحيل لشيء كبير جداً أن يوضع في هذا الضيق » .

هناك نوع من العزاء في معرفة أننا في جو هادىء ، في مكان ضيق ، وقد حقق ريلكه هذا الضيق بألفة ، في مكان داخلي حيث كل شيء متناس مع الوجود الداخلي . في الجملة التالية يستمر النص بروح جدلية :

« ولكن في الخارج كل شيء يتجاوز القياس . وعندما يرتفع المستوى في الخارج ، فهو يرتفع في داخلك أيضاً . ليس في شرايينك التي تتحكم أنت فيها جزئياً ، ولا في بلغم أكثر أعضائك تصلباً : ولكنها تنمو في شعيراتك الدموية ، مسحوبة الى أعلى ، الى أقصى فروع وجودك المتشعب بشكل لا نهائي . هنا يرتفع ويتدفق منك ، أعلى من تنفسك وكملجأ أخير ، تستكن وكأن الاستكنان على طرف تنفسك .

« آه أين بعد ؟ قلبك يبعدك عن نفسك ، قلبك يطاردك ، وانت تكاد تخرج عن طورك ، ولا تستطيع التحمل أكثر من هذا . كخنفساء ديس فوقها ، رحت تتدفق من نفسك ، ولم يعد افتقارك للصلابة أو المرونة يعني بالنسبة لك أي شيء .

« أيها الليل الذي بلا أشياء . أيها الشباك المغلق من الخارج ، أيتها الأبواب المغلقة بعناية ! العادات التي هبطت الينا من أزمان بعيدة ، انتقلت ، ومحصت ، ولم تفهم قط بشكل كامل . أيها الصمت في بئر السلم ، الصمت في الحجرات المجاورة ، الصمت فوق ، على السقف . يا أمي ، انت وحدك التي واجهت هذا الصمت حين كنت طفلاً » .

أوردت هذا النص كاملاً ، دون أن أحذف منه شيئاً ، لأنه يحتوي على استمرارية دينامية . فالداخل والخارج لا يتم التخلي عنهما لصراعهما الهندسي . من أي نبع للداخل المتشعب تسري مادة الوجود ويأتي دعاء الخارج ؟ أليس الخارج ألفة قديمة ضاعت في ظلال الذاكرة ؟ في أي صمت يردد بئر السلم الصدى ؟ في هذا الصمت توجد خطوات خافتة : الأم تعود لترى طفلها ، كما كانت تفعل في السابق . انها تعيد الى هذه الأصوات

المختلطة ، الوهمية معناها المحدد المألوف . الليل الذي لا حدود له يتوقف عن كونه مكانا فارغاً .

هذا النص المأخوذ من ريلكه ، العامر بالمخاوف ، يتوصل الى سلامه . ولكن عبر أي طريق طويل ، ملتـو ! حتـى نعيش هذا النص بواقعية صوره فان علينـا أن نظـل معاصرين لعملية امتصاص متبادلة بين المكان الأليف والمكان غير المحدد .

أوردت نصوصاً متنوعة قدر الامكان ، حتى أبين أنه يوجد هناك نشـاط للقيم ، يجعل كل ما يقع تحت مقولة التحديدات البسيطة يأتي في المرتبة الثانية . ان الصراع بين الداخل والخارج يمتنع عن اتخاذ الدليل الهندسي كمعيار .

في نهاية هذا الفصل سوف أفحص نصاً حاول فيه بلزاك أن يعرّف المقاومة العنيدة في وجه المكان المهان . وتزداد أهمية هذا النص لأن بلزاك شعر أن عليه أن يصححه . في نص مبكر للوي لامبير نقرأ :

« حين استعمل كامل قوته ، أصبح غير واع بحياته الجسدية ، واستمر في الحياة خلال النشاط الهائل لأعضائه الداخلية ، الذي كان يحفظ دوماً خط اتجاهها ، وطبقاً لتعبيره الرائع ، فقد جعل المكان يتراجع أمام تقدمه » .

وفي النص النهائي نقرأ ببساطة : « غادر المكان ، كما قال ، خلفه » .

وأي فارق بين حركتي التعبير هاتين ! أي هبوط في قوة الوجود الذي يواجه المكان بين النص الأول والثاني! والحق اننا لندهش لكون بلزاك قد قام بهذا التصحيح . فهو قد عاد الى « المكان المحايد » . عندما نتأمل موضوع الوجود فاننا عادة نضع المكان بين قوسين ، وبكلمة أخرى ، اننا نخلف المكان وراءنا . وكعلامة على « التلوين » المفقود للوجود ، علينا أن نلاحظ أن « الاعجاب » يتراجع . ان الأسلوب الثاني للتعبير ، طبقاً لاعتراف الكاتب ذاته ، لم يعد « الرائع » . لأنه ، بالفعل ، كانت شيئاً رائعاً ، تلك القوة التي جعلت المكان يتراجع ، ووضعت المكان ، كل المكان ، في الخارج ، حتى يصبح الوجود المتأمل حراً في أن يفكر .

الفَصْــل العَاشِر

ظاهراتية الاستدارة

(1)

حين يتحدث فلاسفة الميتافيزيا بايجاز ، فباستطاعتهم أن يتوصلوا الى الحقيقة المباشرة ، الحقيقة التي سوف تجد البرهان عليها مع مرور الزمن . ففلاسفة الميتافيزيا ، اذن ، يمكن مقارنتهم وايجاد صلة بينهم وبين الشعراء ، الذين يستطيعون ببيت شعر واحد أن يكشفوا عالم الانسان الداخلي . العبارة الموجزة التالية مأخوذة من كتاب كارل ياسبرز الضخم ، المعنون (Von der Wahreit) « كل وجود يبدو في ذاته مدوراً » .

وتأييداً لهذه الحقيقة الميتافيزيقية ، التي ليس لها سند مادي ، أود ايراد عدد من النصوص صيغت في مدارس فكرية ذات تكييف مختلف عن الفكر الميتافيزيقي .

هكذا ، ودون تعليق ، كتب فان جوخ : « الأغلب أن الحياة مدورة » .

وقال جوبوسكوي ، دون أن يكون له معرفة بعبارة فان جوخ : « قيل له أن الحياة جميلة . لا ! الحياة مدورة » . وأخيراً أتمنى أن أعرف أين قال لافونتين :

« حبة الجوز تجعلني مستديراً تماماً » .

مع هذه النصوص الأربعة المأخوذة من مصادر جد مختلفة ، يبدو لي أن مشكلة ظاهراتية تنطرح أمامنا بشكل واضح جداً . وينبغي حلها بإغنائها بالمزيد من الأمثلة التي يجب أن نضيف اليها مزيداً من معطيات أخرى ، مع العناية بالمحافظة على طبيعتها كمعطيات حميمة ، مستقلة عن أية معرفة بالعالم الخارجي . ومثل هذه المعطيات لا تستطيع أن تتلقى من العالم الخارجي سوى توضيحات وعلينا أن نكون حذرين من أن التلوين الجذاب لهذه التوضيحات قد يفقد وجود الصورة ضوءه الأصلي .

ليس على عالم النفس المتوسط الموهبة هنا سوى أن يتوقف عن الفعل ما دام منظور البحث السايكولوجي يتوجب قلبه . مثل هذه الصور لا يمكن تبريرها بواسطة النظر . كما لا يمكن اعتبارها استعارات ، كأن نقول مثلاً عن الرجل البسيط والصريح انه مدور تماماً(1) (Tout rond) استدارة الكائن ، أو الوجود ، الذي يتحدث عنه ياسبرز ، لا تستطيع الظهور في حقيقتها المباشرة الا من خلال أصفى نوع من التأمل الظاهراتي .

كما لا يمكن نقل صور كهذه الى أي وعي كان ، دون تمييز . . هناك دون شك ،

---

(1) بالإنجليزية يقال عنه مربع (Square) وبالعربية مستقيم. « المترجم » .

الذين يريدون أن « يفهموا » في حين أن الصورة يجب أن يتم تلقيها في لحظة البداية . وسوف يعلن آخرون بدافع حب التظاهر أنهم لا يفهمون شيئاً ، وسوف يحتجون قائلين أنه من المؤكد أن الحياة ذاتها ليست مدورة . وسوف يعبرون عن دهشتهم أن هذا الوجود الذي نسعى لوصف حقيقتها الحميمة نلقيه بسذاجة بين أيدي علماء الهندسة ، وهم أصحاب تفكير خارجي وتتجمع الاعتراضات من كل جانب لتضع نهاية سريعة لهذا النقاش .

رغم هذا فالتعبيرات التي أوردتها ما تزال موجودة . انها موجودة ، بحروف بارزة ، في لغة الحياة اليومية ، متضمنة معاني خاصة بها . وهي ليست نتيجة لطابع المبالغة في اللغة ، ولا بسبب عدم كفاءتها . وهي ليست وليدة رغبة في ادهاش الآخرين . بل انها ، برغم طبيعتها الغريبة ، موسومة بالبدائية . انها تظهر فجأة وفي لمحة تكتمل . هذا هو السبب في رأيي ، الذي جعل من هذه التعابير عجائب الظاهراتية . حتى نستطيع الحكم عليها ، ونحبها ونتبناها ـ نجعلها خاصة بنا ـ فهي تفرض علينا اتخاذ موقف ظاهراتي .

هذه الصور تلغي العالم ، وليس لها ماض . وهي غير مستمدة من أية تجربة سابقة. نستطيع التيقن من كونها ما وراء سايكولوجية(Metapsychological) . انها تلقي علينا درساً في العزلة . وللحظة سريعة يجب أن نجعلها خاصة بنا وحدنا . واذا أخذناها في فجائيتها ، يتبين لنا أننا لا نفكر في شيء آخر ، واننا في داخل وجود هذا التعبير كلية .
واذا ما خضعنا للقوة المنومة مغناطيسياً لمثل هذه التعابير ، سوف نجد أنفسنا فجأة وبشكل كلي في استدارة هذا الوجود ، فاننا نعيش في استدارة الحياة ، مثل حبة الجوز التي أصبحت مدورة داخل قشرتها . الفيلسوف والشاعر والرسام ومبدع الحكايات الخرافية قدموا لنا وثائق ظاهراتية محضة . والمسألة تعود الينا لأن نستعملها حتى نتعلم أن نجمّع الوجود ونضعه في مركزه . وانها مهمتنا ، أيضاً ، أن نشحن هذه الوثائق بالاحساس من خلال مضاعفة تنويعاتها .

(2)

قبل أن أورد أمثلة اضافية أرى أنه من المستحسن أن أختزل من عبارة ياسبرز كلمة واحدة ، حتى تصبح أكثر صفاء من ناحية ظاهراتية . ولهذا فسوف أقولDas Dasein ist rund (الوجود مدور) . لأننا حين نضيف أنه **يبدو** مدوراً يعني المحافظة على ازدواجية الوجود والمظهر ، في حين أننا نعني الوجود الكلي باستدارته . والمسألة ليست مسألة ملاحظة ، بل معايشة تجربة الوجود في لحظتها الفورية والمباشرة . التأمل الكامل سوف ينقسم الى الوجود المراقب (بكسر القاف) والوجود المراقب (بفتح القاف) . في المجال

المحدود الذي نعمل فيه يتوجب على الظاهـراتية أن تزيل كل الوسائـط وكل الوظـائف الاضافية . وبالتالي ، فحتى نستطيع الحصول على الحد الأقصى من الصفـاء والمحضية الظاهراتية ، علينا تنقية معادلة ياسبرز من كل ما من شأنه أن يخفي قيمتها الأنطولوجية . وهذا شرط ضروري اذا أردنا أن تصبح معادلة « الوجود مدور » أداة تتيح لنا التعرف على بدائية صور معينة من الوجود . أكرر قولي ، ان صور (الاستدارة الكاملة) تساعدنا على التماسك ، وتسمح لنا أن نضفي مزاجاً مبدئياً على ذواتنا ، وأن نؤ كد وجودنا بحميمية ، في الداخل . لأن الوجود حين تعاش تجربته من الداخل ، ويصبح خالياً من كل الملامـح الخارجية ، يكون مدوراً .

هل هذه هي اللحظة المناسبة لاستعادة الفلسفة السابقة على سقراط والاشارة الى الوجود البارمنيدي و(كرة) بارميندس ؟

(كان بارميندس لايلي ـ في القرن السادس ق . م ـ يعتقد أن العالـم كرة ثابتـة وممتلئة تماماً ـ المترجم) .

أو لنتحدث بشكل أكثر عمـومية : هل يمـكن أن تكون الثقافـة الفلسـفية تمهيداً للظاهراتية ؟ لا يبدو ذلك صحيحاً . فالفلسفة تقودنا الى أفـكار مترابطـة بشـكل بالـغ المهارة ، فلا تتيح لنا تفحص واعادة فحص هذه الأفكار ، تفصيلاً بعد تفصيل كما ينبغي للظاهراتي أن يفعل منذ البداية . اذا كان بالامكان تأسيس ظاهـراتية للتـوالي المنطقـي للأفكار ، علينا أن نعترف بأنها لن تكون ظاهراتية أولية . أما في ظاهراتية الخيال فنحن نواجه وجود البداية الأولى . فالصورة المصنوعة تفقـد خصائصهـا الأولية . ان « كرة » بارميندس قد لعبت دوراً مهماً أكثر مما يجب مما أعاقها عن الاحتفاظ ببدائيتها . ويترتب على هذا ، ان « كرة » بارميندس لا تصلح لأن تكون الأداة المطلوبة لبحثنا في موضوع بدائية صور الوجود . يصعب علينا مقاومة الاغراء التالي : ان نحاول اثراء صورة بارميندس الوجودية من خلال جعل الوجود الهندسي للصورة كاملاً .

ولكن ما الذي يدعونا للحديث عن اثراء الصورة ، في حين أننا نبلورها من خلال الكمال الهندسي ؟ بامكاننا أن نقدم أمثلة تشير الى أن قيمة الكمال المنسوبة الى الكرة هي قيمة لفظية . نستطيع هنا أن نستعمل مثالاً مضاداً ، حيث المؤ لف قد فشل بشكل واضح تماماً في ادراك كل قيم الصور . ان احدى شخصيات « الفرد دي فينـي » ، وهـو محـام شاب ، كان يثقف نفسه بقراءة « تأملات » ديكارت .

كتب الفرد دي فيني يقول :

« في بعض الأحيان ، كان يتناول كرة موضوعة بالقرب منه ، وبعد أن يديرها بين

أصابعه لمدة طويلة ، يستغرق في أكثر أحلام يقظة العلم عمقـاً » .

كم كان بودنا أن نعرف ، بالفعل ، أية أحلام يقظة كان يستغرق فيهـا . ولـكن الكاتب لا يخبرنا بذلك . فهل يعتقد أن أدارة بلية زجاجية بين أصابع المحامي الشـاب يساعده على فهم «تأملات» ديكارت ؟ ان التفكير ينمو على أفق آخر ، وفلسفة ديكارت لا يمكن تعلمها من شيء ، حتى ولو كان دائرياً . ان استعمال « الفرد دي فيني » للكلمـة عميق ، كما يحدث كثيراً ، هي نفي للعمق .

وبالاضافة الى هذا ، فان عالم الهندسة حين يتحدث عن الاحجام ، فهو يتحدث عن السطوح التي تحددها . ان دائرة عالم الهندسة هي دائرة فارغة ، فارغة جوهرياً . لهذا فهي لا تصلح أن تكون رمزاً جيداً لدراستنا الظاهراتية للاستدارة .

(3)

لا شك أن هذه الملاحظات الأولية مثقلة بفلسفة ضمنية . ورغم هذا فقد شعرت أنني مضطر لعرضها بشكل موجز لأنها أفادتنـي شخصياً ، والسبـب الآخـر هو أن على الظاهراتي أن يقول كل شيء . لقد ساعدتني لأن أنـزع الفلسفـة عن هذه الدراسـة ، وأتجنب اغواء الثقافة ، وأضع نفسي على هامش اليقينيات التي اكتسبتها خلال البحـث الفلسفي الطويل في موضوع التفكير العلمي . الفلسفة تجعلنا ننضج بسرعة ، وتبلورنا في حالة من النضوج . فكيف لنا ، اذا لم نبتعد عن الفلسفة ، أن نأمل أن نعيش تجربـة الصدمات التي يتلقاها الوجود من الصور الجديدة ، الصدمات التـي هي دائماً ظاهـرة الوجود الشاب ؟ عندما نكون في سن نستطيع التخلي فيه ، فاننا لا نستطيع أن نحدد كيف يتم التخيل ولماذا . وعندما نستطيع الاجابة على سؤ ال : كيف نتخيل ؛ فاننا نتوقف عن التخيل . ولهذا فان علينا أن ننتزع أنفسنا من النضوج .

ولكن نظراً لكوني ، فيما يبدو ، قد أصبت ـ بطريق الصدفـة ـ بنوبـة منـطقية ، فدعوني أعلن مرة أخرى ، على سبيل التمهيد للفحص الظاهراتـي لصـور الاستـدارة الصلبة ، انني شعرت هنا بضرورة انتزاع المنحى التحليلي النفسي من ذاتي ، كما سبق وأن حدث في مناسبات عديدة .

قبـل خمس أو عشر سنـين ، ومـن خلال دراسـة صور الاستـدارة خاصـة صور الاستدارة الصلبة ، كان علي أن أؤ كد على تفسيرات التحليل النفسي . ان ذلك قد أتاح لي أن أجمع كمية هائلة من الوثائق ، ما دمنا قد قلنا أن كل ما هو مدور يثير فينا رغبة في أن نربت عليه ونلاطفه .

ان مثل هذه التفسيرات التي يقدمها التحليل النفسي صحيحة الى حد كبير . ولكنها

لا تقول كل شيء . وأهم من هذا كله أن هذه التفسيرات غير قادرة أن تكون في المستوى المباشر للمعطيات الأنطولوجية . عندما يقول لنا فيلسوف ميتافيزيقي ان الوجود مدور فهو يخلخل كل المعطيات السايكولوجية في وقت واحد . انه ينقذنا من ماض من الأحلام والأفكار ، ويدعونا في الوقت ذاته الى الوجود الفعلي . ومن المستبعد أن يقيم المحلل النفسي تواصلاً مع واقعية الوجود الفعلي هذه المحتواة في وجود تعبير بالذات . فمن وجهة نظر المحلل النفسي ، فان مثل هذا التعبير تافه وعديم الدلالة انسانياً ، وذلك بسبب حقيقة كونه نادراً . ولكن هذه الندرة ذاتها هي التي تجتذب الظاهراتي وتشجعه بأن ينظر برؤ ية طازجة ، بمنظور للوجود حفزنا اليه فلاسفة الميتافيزياء والشعراء .

(4)

أود هنا ، أن أضرب مثلاً بصورة بعيدة عن كل معنى واقعي ، سواء أكان سايكولوجياً أم متصلاً بالتحليل النفسي .

دون تهيئة مسبقة ، وبالتحديد فيما يتعلق بالطبيعة المطلقة للصورة ، يقول لنا ميشيليه أن « العصفور كروي تماماً تقريباً » . واذا ما أسقطنا كلمة « تقريباً » التي تجعل العبارة معتدلة بلا فائدة ، والتي يمكن اعتبارها تنازلاً لوجهة نظر تحكم على الأشياء من زاوية الشكل ، فاننا ننخرط بشكل واضح في مبدأ ياسبرز عن « الوجود المستدير » . العصفور بالنسبة لميشيليه استدارة صلبة ، حياة مدورة ، وفي سطور قليلة يمنح تعليقه للعصفور معناه ، كمثال للوجود :

« العصفور ، الذي يكاد يكون كروياً تقريباً ، هو بالتأكيد القمة السامية والالهية للتركيز الحي . اننا لا نستطيع أن نشهد أو نتخيل درجة أعلى من الوحدة والانسجام . الوفرة في التركيز تجسد القوة الذاتية العظمى للعصفور ، وفي الوقت ذاته ، تتضمن فرديته المتطرفة ، وعزلته وضعفه الاجتماعي » .

وفي الكتاب الذي وردت فيه هذه الفقرة ، بدت سطورها منفصلة بشكل كلي عن بقية الكتاب . انني أشعر بأن المؤلف ، أيضاً ، تابع صورة للتركيز ، كما أشعر بأنه قد وصل الى مستوى من التأمل جعله يتعرف على « منابع » الحياة . ولكنه في الفقرة التي أوردناها كان منصرفاً الى الوصف . ومرة أخرى ، سوف يتساءل عالم الهندسة ، وما يزيد دواعي تساؤله تبريراً أننا اذا عاينا العصفور وهو يطير ، كما نشهده في الفضاء الرحب ، فان السهم هنا يندرج في سياق دينامية متخيلة . ولكن ميشيليه التقط وجود العصفور في وضعه الكوني ، كتمركز للحياة المحمية من كل جانب ، محتواه في داخل كرة حية ، وبالتالي لكونه مجسداً لأقصى قدر من الوحدة والتماسك . أما الصور الأخرى كلها ، سواء كانت

ناتجة عن الشكل أو اللون أو الحركة فهي تعاني من النسبية في مواجهة ما يمكن أن نسميه العصفور المطلق ، وجود الحياة المدورة .

ان صورة الوجود ـ لكونها صورة للوجود ـ التي تظهر في فقرة ميشيليه هذه ، متميزة بالذات لأنها اعتبرت ذات دلالة . فلم يعطها النقد الأدبي من الاهتمام الا بقدر ما أعطاها التحليل النفسي . ورغم هذا فقدكتبها ميشيليه ووضعها في كتاب مهم . انها سوف تكتسب أهمية ومعنى اذا أمكن تأسيس فلسفة للخيال الكوني ، تبحث عن مراكز الكونية .

واذا أمسكنا بهذه الاستدارة في مركزها وايجازها فان مجرد دلالتها تصبح مكتملة بشكل مدهش . ان الشعراء الذين يذكرونها ، دون أن يعلموا أن شعراء آخرين قد فعلوا نفس الشيء ، يبدو وكأنهم يردون على بعضهم .

هكذا ، فان ريلكه الذي لم يسمع بما كتبه ميشيليه عن الموضوع ، يقول :

هذا النداء المدور للعصفور
يستقر في اللحظة التي ولدته
هائلاً كالسماء المعلّق على الغابة الذاوية
بمرونة تأخذ الأشياء مكانها في هذا النداء
وفيه يبدو أن المشهد الطبيعي بكامله يستقر .

بالنسبة للانسان القادر على تلقي كونية الصور ، فان الصورة المركزية جوهرياً للعصفور متشابهة في قصيدة ريلكه وفي فقرة ميشيليه ، ولكن أسلوب التعبير عنها مختلف . ان الصرخة المدورة للوجود المدور تجعل السماء مدورة مثل القبة . وفي هذا المشهد الطبيعي المدور يبدو كل شيء في حالة طمأنينة . الوجود المستدير ينشر استدارته ، وينشر معها هدوء كل استدارة .

وبالنسبة للحالم بالكلمات ، أية طمأنينة توجد في كلمة مستدير . كم فيها من السلام الذي يلمس الفم والشفتين ، فيصبح وجود التنفس مدوراً . لأنها سوف تنطلق من فم فيلسوف يؤمن بالمادة الشعرية للكلام . وبالنسبة للأستاذ الجامعي الذي قطع كل علاقة بـ « الوجود ـ هناك » فانه مما يبهج الأذن أن يبدأ فصله الدراسي في الميتافيزيا بالاعلان : الوجود مدور . ثم ينتظر انتهاء قصف هذا الرعد الدغمائي ، في حين أن طلبته يبتسمون بنشوة .

ولكن دعونا نعود الى أنواع الاستدارة الأكثر بساطة وواقعية .

(5)

أحياناً نجد أنفسنا أمام شكل يوجه ويحتوي أحلامنا القديمة جداً . بالنسبة للرسام فالشجرة مطمئنة في استدارتها . ولكن الشاعر يواصل حلمه من أعلى . انه يعرف أن الشيء يصبح مدوراً حين يصبح منعزلاً . عندها يتخذ شكل وجود مكثف منطوعلى ذاته . في (قصائد فرنسية) لريلكه هكذا تحيا شجرة الجوز وتستثير الانتباه . هنا ، مرة أخرى حول شجرة وحيدة ، هي مركز العالم ، تصبح قبة السماء مدورة ، طبقاً لقانون الشعر الكوني . يقول ريلكه :

شجرة دائماً في وسط
كل ما يحيط بها
شجرة تستمتع بالنظر .
الى قبة السماء العظيمة .

لا نحتاج الى القول ان كل ما يراه الشاعر هو شجرة في مرج . انه لا يفكر في شجرة يغدراسل Yggdrasil الأسطورية ، التي تكثف الكون بأكمله ، موحدة السماء والأرض في ذاتها . ولكن خيال الوجود المستدير يتابع قانونه الخاص : فما دام الشاعر يقول أن شجرة الجوز « مدورة بكبرياء » فانها تمتع نظرها « بقبة السماء العظيمة » . العالم مدور حول الوجود المدور . ومن مقطع الى آخر ، تنمو القصيدة ، وتثري وجودها . الشجرة حية ، متأملة ، منجذبة الى الله .

يوماً ما سوف ترى الله .
وهكذا ، يقينا ،
تنمّي وجودها بالاستدارة
وترفع الى الله اذرعاً ناضجة
الشجرة التي ربما
تفكر في داخلها
الشجرة التي تسيطر على الذات
تمنح نفسها ببطء
الشكل الذي يزيل
مخاطر الريح !

لن نجد وثيقة أفضل من هذه لظاهراتية الوجود ، تكون في وقت واحد مستقرة في استدارتها ، ونامية ومتطورة داخل تلك الاستدارة . ان شجرة ريلكه تنشر في كرات خضراء استدارة تمثل نصراً على مصادفات الشكل وعلى نزق الحركية . هنا تتخذ الصيرورة

أشكالاً لا حصر لها ، وأوراق شجرة لا تعد ولا تحصى ، ولكن الوجود غير خاضع للتشتت : لو نجحت مرة في تجميع كل صور الوجود ، كل الصور المتعددة ، المتغيرة التي - رغم كل شيء - تصور أبدية الوجود ، فان شجرة ريلكه ستفتح فصلاً هاماً في البومي الخاص بالميتافيزيا المحددة الملموسة .

فهرست

الموضوع	الصفحة

1983/11/157